GILBERTO VELHO
ORGANIZADOR

SOCIOLOGIA DA ARTE

VOLUME I

ERNST FISCHER
A Função da Arte

JEAN DUVIGNAUD
Problemas de Sociologia da Arte

ARNOLD HAUSER
A Era do Filme

GYÖRGY LUKÁCS
Condicionamento e Significação Histórico-Filosófica do Romance

LUCIEN GOLDMANN
O *Nouveau Roman* e a Realidade

ALAIN ROBBE-GRILLET
Natureza, Humanismo, Tragédia

2ª Edição

ZAHAR EDITORES

TEXTOS BÁSICOS DE CIÊNCIAS SOCIAIS

SOCIOLOGIA DA ARTE

(2ª edição)

A sociologia da arte vincula-se, fundamentalmente, ao estudo integrado da Arte junto às Ciências Sociais. Neste momento da realidade artística não se cogita pròpriamente de sua gênese — o de que se cogita é de sua vigência no seio do fluxo social, das projeções de suas potencialidades específicas, do seu poder simbolizador em relação às aspirações do grupo social, da sua função de fator referencial para distinguir e caracterizar valôres sociais coletivos que têm tradução estética e que, assim, passam a dar o perfil de uma civilização.

Os textos aqui apresentados têm um diâmetro amplo de colocação: além dos especificamente sociológicos, registram-se textos de cunho antropológico, de psicologia social, de história da Arte, de estética, de crítica. Todos êsses enfocamentos iluminam uma face do fenômeno artístico que, como acontece com a realidade do conhecimento das coisas nas suas correlações humanas, se apresenta sob inúmeras formas. A complexidade do universo artístico lhe garante a necessária variedade formal: a apreensão dessa variedade é, à sua vez, uma diversificação necessária.

Os ensaios enfeixados neste livro estão assinados por prestigiosos nomes do âmbito da sociologia e da arte em geral: Ernst Fischer, Gyorgy Lukács, Jean Duvignaud, Lucien Goldmann, Arnold Hauser, Alain Robbe-Grillet. Os desafios colocados ao homem — principalmente ao homem dos nossos dias — para que desvende o mistério da criação artística, é um dos mais poderosos estímulos ao conhecimento da arte e ao seu próprio conhecimento: à ontologia da arte, à sua gênese elucidativa primordial, responde, em posição legìtimamente simétrica, a sociologia da arte, que é o estágio de integração a que naturalmente a arte se destina. A finalidade da criação artística parece, então, ser o testemunho de um conhecimento profundo, em que a componente necessária é a faculdade da comunicação de realidades constitutivas não evidentes por si mesmas.

SOCIOLOGIA DA ARTE

Volume I

TEXTOS BÁSICOS DE CIÊNCIAS SOCIAIS

Diretores:

ANTÔNIO ROBERTO BERTELLI

MOACIR GRACINDO S. PALMEIRA

OTÁVIO GUILHERME C. A. VELHO

SOCIOLOGIA DA ARTE

Volume I

Organização e introdução de

GILBERTO VELHO

Segunda Edição

ZAHAR EDITORES
RIO DE JANEIRO

INTRODUÇÃO

QUEREMOS DEIXAR BEM claro o que pretendemos com os cadernos de Sociologia da Arte. Desejamos apresentar textos que, de uma forma ou outra, tenham uma contribuição importante para um estudo da Arte integrado dentro das Ciências Sociais. Isso implica uma perspectiva bastante ampla. Apresentaremos não só textos *especìficamente sociológicos* como também textos de Antropologia, Psicologia Social, História da Arte, Estética, Crítica etc. É preciso ressaltar que vários autores despidos de uma *preocupação sociológica específica* terão, no entanto, para nós, uma grande importância sempre que sua temática, seus objetivos, ou sua própria formação filosófica levar a constatações ou levantar problemas que sejam significativos para o nosso campo de estudo. Ao estudarmos certos temas específicos, às vêzes pode ser conveniente apresentar textos expressivos do *próprio artista,* como acontece neste próprio livro com Robbe-Grillet.

Estaremos no "interior" de uma estética específica que, òbviamente, deverá ser analisada sob outras perspectivas. Pretendemos não nos limitar a um público especializado de cientistas sociais, atingindo também a todo interessado em Arte. Não querendo empobrecer o fenômeno artístico, procuraremos apresentá-lo em tôda a sua complexidade, sob ângulos diversos, mas sempre preocupados em permitir a elaboração de uma visão sistematizada, coerente e integrada dentro das Ciências Sociais. Procuraremos dar, paralelamente a um enfoque sociológico, uma informação estética. Dessa

forma, tentaremos fugir de uma visão unilateral, possìvelmente deformadora. Isso não significa que tudo que tenha sido escrito sôbre Arte possa ser publicado nesta coleção. Se compreendemos a Arte como um fenômeno social, histórico, se estamos tentando fazer Sociologia, teremos, antes de tudo, a preocupação de divulgar textos que possibilitem a já citada integração do estudo da Arte no campo das Ciências Sociais. Dentro dêsse espírito chamamos a atenção para a necessidade de acompanhar dentro desta coleção, com especial interêsse, os trabalhos de Sociologia do Conhecimento. Esta será uma acompanhante indispensável da Sociologia da Arte. Pela sua natureza não será apenas uma importante auxiliar, mas em alguns casos será a própria orientadora de um trabalho sociológico em arte.

Passemos a falar do nosso primeiro volume. *Grosso modo,* poderia ser dividido em três partes: a primeira constituída dos textos de Fischer e Duvignaud. Aí seria levantado o problema da Arte de um modo geral e especìficamente o de uma Sociologia da Arte. Seria, portanto, uma apresentação de nosso assunto com algumas hipóteses e alguns conceitos operacionais. Isto não quer dizer que existe uma homogeneidade nos dois textos, mas que ambos nos possibilitam certa visão ampla inicial, que nos permitirá descer a detalhes mais adiante.

O texto de Hauser seria a segunda parte. Uma visão geral da arte do século XX, acompanhando sua evolução e analisando as características e transformações da sociedade que permitiram o seu estágio atual.

A terceira parte seria dedicada ao romance, fenômeno literário típico de uma época e de uma classe social. Acreditamos que o texto de Lukács, já clássico, seja básico para qualquer estudo sôbre o romance. Segue-se um meticuloso estudo sociológico do romance feito por Goldmann, onde o autor dedica-se particularmente a examinar o "Nouveau

Roman". Finalmente Alain Robbe-Grillet explica sua posição estética e faz uma série de importantes considerações sôbre a literatura contemporânea. Como um dos criadores do "Nouveau Roman" seu testemunho é dos mais significativos.

Teremos outros Cadernos de Sociologia da Arte onde vários assuntos serão constantemente retomados. O assunto é rico e ainda há muito o que estudar e debater.

GILBERTO VELHO

BIBLIOGRAFIA EM PORTUGUÊS A SER CONSULTADA

CÂNDIDO, ANTÔNIO — *Literatura e Sociedade,* Editôra Globo, 1966

CAVALCANTI, CÂRLOS, — *Como Entender a Pintura Moderna,* Editôra Civilização Brasileira, 1963

CHILDE, GORDON — *O que Aconteceu na História,* Zahar Editôres, 1960

COSTA LIMA, LUIZ — *Por que Literatura,* Editôra Vozes, 1966

FERNANDES, FLORESTAN — *Folclore e Mudança Social na Cidade de São Paulo,* Editôra Anhambi S. A., São Paulo, 1961

KONDER, LEANDRO — *Marxismo e Alienação,* esp. quinta parte ("Alienação e Arte"), Editôra Civilização Brasileira, Rio, 1965

LINS, ÁLVARO — *O Relógio e o Quadrante,* esp. quinta parte ("Teoria Literária"), Editôra Civilização Brasileira, 1964

LUKÁCS, GYORGY — *Ensaios sôbre Literatura,* Editôra Civilização Brasileira, Rio, 1965

MERQUIOR, JOSÉ GUILHERME — *Razão do Poema,* esp. "Estética e Antropologia", Editôra Civilização Brasileira, 1965

SODRÉ, NELSON WERNECK — *História da Literatura Brasileira,* Editôra Civilização Brasileira, Rio.

FISCHER, ERNST — *A Necessidade da Arte,* Zahar Editôres, 1966

A FUNÇÃO DA ARTE*

ERNST FISCHER

Tradução de Leandro Konder

"A POESIA É INDISPENSÁVEL. Se eu ao menos soubesse para quê..." Com êste encantador e paradoxal epigrama, Jean Cocteau captou ao mesmo tempo a necessidade da arte e o seu discutível papel no atual mundo burguês.

O pintor Mondrian, por sua vez, falou do possível "desaparecimento" da arte. A realidade, segundo êle acreditou, iria cada vez mais deslocando a obra de arte, que essencialmente não passaria de uma compensação para o equilíbrio deficiente da realidade atual. "A arte desaparecerá na medida em que a vida adquirir mais equilíbrio".

A arte concebida como "substituto da vida", a arte concebida como o meio de colocar o homem em estado de equilíbrio com o meio circundante — trata-se de uma idéia que contém o reconhecimento parcial da natureza da arte e da sua necessidade. Desde que um permanente equilíbrio entre o homem e o mundo que o circunda não pode ser previsto nem para a mais desenvolvida das sociedades, trata-se de

---

* Transcrito de *A Necessidade da Arte*, Zahar Editôres, 1966.

uma idéia que sugere, também, que a arte não só é necessária e tem sido necessária, mas igualmente que a arte continuará sendo sempre necessária.

No entanto, será a arte apenas um substituto? Não expressará ela também uma relação mais profunda entre o homem e o mundo? E, naturalmente, poderá a função da arte ser resumida em uma única fórmula? Não satisfará ela diversas e variadas necessidades? E se, observando as origens da arte, chegarmos a conhecer a sua função inicial, não verificaremos também que essa função inicial se modificou e que novas funções passaram a existir?

Este livro representa uma tentativa para responder a questões como estas, com base na convicção de que a arte tem sido, é e será sempre necessária.

Como primeiro passo, é preciso advertir que tendemos a considerar natural (e aceitá-lo como tal) um fenômeno surpreendente. E, de fato, referimo-nos a algo surpreendente: milhões de pessoas lêem livros, ouvem música, vão ao teatro e ao cinema. Por quê? Dizer que procuram distração, divertimento, "relaxação", é não resolver o problema. Por que distrai, diverte e relaxa o mergulhar nos problemas e na vida dos outros, o identificar-se com uma pintura ou música, o identificar-se com os tipos de um romance, de uma peça ou de um filme? Por que reagimos em face dessas "irrealidades" como se elas fôssem a realidade intensificada? Que estranho, misterioso divertimento é êsse? E, se alguém nos responde que almejamos escapar de uma existência insatisfatória para uma existência mais rica através de uma experiência sem riscos, então uma nova pergunta se apresenta: por que nossa própria existência não nos basta? Por que êste desejo de completar a nossa vida incompleta através de outras figuras e outras formas? Por que, da penumbra do auditório, fixamos o nosso olhar admirado em um palco iluminado, onde acontece algo que é fictício e que tão completamente absorve a nossa atenção?

É claro que o homem quer ser mais do que apenas êle mesmo. Quer ser um homem *total*. Não lhe basta ser um indivíduo separado; além da parcialidade da sua vida individual, anseia por uma "plenitude" que sente e tenta alcançar, uma plenitude de vida que lhe é fraudada pela individualidade e tôdas as suas limitações; uma plenitude na direção da qual se orienta quando busca um mundo mais compreensível e mais justo, um mundo que *tenha significação*. Rebela-se contra o ter de se consumir no quadro da sua vida pessoal, dentro das possibilidades transitórias e limitadas da sua exclusiva personalidade. Quer relacionar-se a alguma coisa mais do que "Eu", alguma coisa que, sendo exterior a êle mesmo, não deixa de ser-lhe essencial. O homem anseia por absorver o mundo circundante, integrá-lo a si; anseia por estender pela ciência e pela tecnologia o seu "Eu" curioso e faminto de mundo até as mais remotas constelações e até os mais profundos segredos do átomo; anseia por unir na arte o seu "Eu" limitado com uma existência humana coletiva e por tornar *social* a sua individualidade.

Se fôsse da natureza do homem o não ser êle mais do que um indivíduo, tal desejo seria absurdo e incompreensível, porque então como indivíduo êle já seria um todo pleno, já seria tudo o que era capaz de ser. O desejo do homem de se desenvolver e completar indica que êle é mais do que um indivíduo. Sente que só pode atingir a plenitude se se apoderar das experiências alheias que potencialmente lhe concernem, que poderiam ser dêle. E o que um homem sente como potencialmente seu inclui tudo aquilo de que a humanidade, como um todo, é capaz. A arte é o meio indispensável para essa união do indivíduo com o todo; reflete a infinita capacidade humana para a associação, para a circulação de experiências e idéias.

Essa definição da arte como o meio de *tornar-se um* com o todo da realidade, como o caminho do indivíduo para a plenitude, para o mundo em geral, como a expressão do

desejo do indivíduo no sentido de se identificar com aquilo que êle não é, essa definição não será talvez demasiado romântica? Não será temerário concluir, com base no nosso próprio senso de identificação quase-histérico com o herói de um filme ou de um romance, que seja esta a função universal e original da arte? Não conterá a arte, também, o contrário dessa perda "dionisíaca" de si mesmo? Não conterá a arte igualmente o elemento "apolíneo" de divertimento e satisfação que consiste precisamente no fato de que o observador *não* se identifica com o que está sendo representado e até se *distancia* do que está sendo representado, escapa ao poder direto com que a realidade o subjuga, através da representação do real, e liberta-se na arte do esmagamento em que se acha sob o cotidiano? A mesma dualidade — de um lado, a absorção na realidade e, de outro, a excitação de controlá-la — não se evidencia no próprio modo de trabalhar do artista? Não nos devemos enganar quanto a isso: o trabalho para um artista é um processo altamente consciente e racional, um processo ao fim do qual resulta a obra de arte como realidade dominada, e não — de modo algum — um estado de inspiração embriagante.

Para conseguir ser um artista, é necessário dominar, controlar e transformar a experiência em memória, a memória em expressão, a matéria em forma. A emoção para um artista não é tudo; êle precisa também saber tratá-la, transmiti-la, precisa conhecer tôdas as regras, técnicas, recursos, formas e convenções com que a natureza — esta provocadora — pode ser dominada e sujeitada à concentração da arte. A paixão que *consome* o diletante *serve* ao verdadeiro artista; o artista não é possuído pela bêsta-fera, mas doma-a.

A tensão e a contradição dialética são inerentes à arte; a arte não só precisa derivar de uma intensa experiência da realidade como precisa ser *construída,* precisa tomar forma através da objetivação. O livre resultado do trabalho artístico resulta da mestria. Aristóteles, tão freqüentemente mal com-

preendido, sustentou que a função do drama era a de purificar as emoções, superando o terror e a piedade, de maneira que o espectador, ao se identificar com Orestes ou Édipo, viesse a ser por sua vez libertado daquela identificação e se erguesse acima da ação cega do destino. Os laços da vida são temporàriamente desfeitos, pois a arte "cativa" em modo diferente do da realidade, e êste agradável e passageiro cativar artístico constitui precisamente a natureza do "divertimento", a natureza daquele prazer que encontramos até nos trabalhos trágicos.

Dêsse prazer, dessa qualidade libertadora da arte, Bertolt Brecht disse o seguinte:

> Nosso teatro precisa estimular a avidez da inteligência e instruir o povo no prazer de mudar a realidade. Nossas platéias precisam não apenas saber que Prometeu foi libertado, mas também precisam familiarizar-se com o prazer de libertá-lo. Nosso público precisa aprender a sentir no teatro tôda a satisfação e a alegria experimentadas pelo inventor e pelo descobridor, todo o triunfo vivido pelo libertador.

Brecht observa que, numa sociedade dividida pela luta de classes, o efeito "imediato" da obra de arte requerida pela estética da classe dominante é o efeito de suprimir as diferenças sociais existentes na platéia, criando, assim, enquanto a peça vai sendo encenada, uma coletividde "universalmente humana" e não dividida em classes. Por outro lado, a função do drama "não-aristotélico" que Brecht preconizava era precisamente a de dividir a platéia, para o que lhe cumpria remover o conflito entre os sentimentos e a razão, incentivado pelo mundo capitalista.

> Tanto o sentimento como a razão se corromperam na época em que o capitalismo se aproximava do seu fim e entraram em um conflito improdutivo e maléfico um com o outro. A ascensão de uma nova classe, porém, e a ação daqueles que lutam por ela se ligam aos sentimentos e à razão de modo que sentimento e razão se vêem empenhados em um conflito produtivo: nossos sentimentos nos levam a um máximo esfôrço de raciocínio e nossa razão purifica nossos sentimentos.

No mundo alienado em que vivemos, a realidade social precisa ser mostrada no seu mecanismo de aprisionamento,

posta sob uma luz que devasse a "alienação" do tema e dos personagens. A obra de arte deve apoderar-se da platéia não através da identificação passiva, mas através de um apêlo à razão que requeira ação e decisão. As normas que fixam as relações entre os homens hão de ser tratadas no drama como "temporárias e imperfeitas", de maneira que o espectador seja levado a algo mais produtivo do que a mera observação, seja levado a pensar no curso da peça e incitado a formular um julgamento, afinal, quanto ao que viu: "Não era assim que devia ser. É estranho, quase inacreditável. Precisa deixar de ser assim". Dêsse modo, o espectador — no caso, um homem ou uma mulher que vivem do trabalho — virá ao teatro para

divertir-se assistindo às suas próprias atribuições, às durezas do trabalho de que depende a sua subsistência, bem como para sofrer os impactos das suas incessantes transformações. Aqui, êle poderá produzir-se a si mesmo da maneira mais fácil, pois o modo mais fácil de existência é exatamente a arte.

Sem asseverar que o "teatro épico" de Brecht seja a única espécie possível de drama militante para a perspectiva da classe operária, reporto-me à importante teoria brechtiana, tomando-a como ilustração da dialética da arte e do modo pelo qual a função da arte se transforma em um mundo que se está transformando.

A *razão de ser* da arte nunca permanece inteiramente a mesma. A função da arte, numa sociedade em que a luta de classes se aguça, difere, em muitos aspectos, da função original da arte. No entanto, a despeito das situações sociais diferentes, há alguma coisa na arte que expressa uma verdade permanente. E é essa coisa que nos possibilita — nós, que vivemos no século XX — o comovermo-nos com as pinturas pré-históricas das cavernas e com antiqüíssimas canções. Karl Marx descreveu a epopéia como a forma artística típica de uma sociedade ainda não desenvolvida; e, em seguida, acrescentou:

Mas a dificuldade não está na idéia de que a arte e a epopéia gregas estejam ligadas a certas formas de desenvolvimento social. A dificuldade

está em compreender por que ainda hoje nos proporcionam um prazer artístico e valem, em certos aspectos, como norma e modêlo insuperáveis.

A resposta dada por Marx foi a seguinte:

> Por que a infância da humanidade, a infância na qual a humanidade alcançou seu mais belo desenvolvimento, não haveria de exercer um eterno encanto, como época que jamais voltará? Existem crianças mal educadas e crianças precoces. Muitos povos da antiguidade pertencem a esta última categoria. Os gregos eram crianças normais. O fascínio que a arte dêles exerce sôbre nós não está em contradição com o estágio social pouco ou nada desenvolvido em que surgiu essa arte. Êle é precisamente o produto de tal situação; deve-se precisamente ao fato de que as condições sociais primitivas sem as quais aquela arte não poderia ter surgido jamais poderão voltar.

Hoje em dia, podemos ter dúvidas quanto a se, em comparação com outros povos, os gregos terão sido "crianças normais". Sabemos, naturalmente, que em outro local Marx e Engels mesmo chamaram a atenção para os aspectos problemáticos do mundo grego, com seu desprêzo pelo trabalho, com sua degradação das mulheres, com seu erotismo reservado apenas para as cortesãs e os rapazinhos. Desde então, muito mais veio a ser descoberto acêrca das cicatrizes existentes do outro lado da beleza, da serenidade e da harmonia gregas. Nossas atuais idéias a respeito do mundo antigo só parcialmente coincidem com as de Winckelmann, Goethe e Hegel. A Arqueologia, a Etnologia e a investigação histórico-cultural não mais nos permitem aceitar a arte grega como pertencente à nossa "infância". Ao contrário, vemos nela algo de relativamente bem amadurecido e tardio: na perfeição da época de Péricles, localizamos indícios de decadência e declínio. Numerosos trabalhos dos discípulos do grande Fídias — heróis, atletas, arremessadores de disco e condutores de carros — que já foram louvados como "clássicos", hoje nos parecem vazios e insignificantes, quando comparados com realizações de Micenas e do Egito. Mas um aprofundamento no exame dessa questão nos afastaria do problema enfocado por Marx e da solução que êle procurou dar-lhe.

O que importa é que Marx enxergou que, na arte historicamente condicionada por um estágio social não-desenvolvido, perdurava um *momento de humanidade*; e nisso Marx reconheceu o poder da arte de se sobrepor ao momento histórico e exercer um fascínio permanente.

Podemos colocar a questão da seguinte maneira: tôda arte é condicionada pelo seu tempo e representa a humanidade em consonância com as idéias e aspirações, as necessidades e as esperanças de uma situação histórica particular. Mas, ao mesmo tempo, a arte supera essa limitação e, de dentro do momento histórico, cria também um momento de humanidade que promete constância no desenvolvimento. Jamais deveremos subestimar o grau de continuidade que persiste em meio às lutas de classes, apesar dos períodos de mudança violenta e de revolução social. Como acontece com a evolução do próprio mundo, a história da humanidade não é apenas uma contraditória descontinuidade, mas também uma continuidade. Coisas antigas, aparentemente há muito esquecidas, são preservadas dentro de nós, continuam a agir dentro de nós — freqüentemente sem que as percebamos — e de repente vêm à superfície e começam a nos falar, tal como falaram a Ulisses no Hades as sombras que êle alimentava com o seu sangue. Em diferentes períodos, dependendo da situação social e das necessidades das classes em ascensão ou em declínio, diversas coisas que permaneciam latentes ou eram dadas como perdidas são trazidas à luz do dia e despertam para uma nova vida. E, assim como não foi por acaso que Lessing e Herder, revoltados contra as posições feudais e cortesãs, bem como contra a falsidade encoberta pelas cabeleiras e alexandrinos, descobriram Shakespeare para os alemães, também não é por acaso que hoje, em sua negação do humanismo e no caráter fetichizado das suas instituições, a Europa ocidental recorra aos fetiches da pré-história e procure utilizá-los na construção de falsos mitos, visando esconder seus problemas reais.

As diferentes classes e sistemas sociais, conquanto desenvolvendo suas respectivas consciências morais, contribuíram para a formação de uma consciência moral humana universal. O conceito de liberdade, apesar de vir correspondendo sempre às condições e aos objetivos de uma determinada classe ou de um determinado sistema social, tende contudo a se desenvolver na direção de uma idéia global una. Do mesmo modo, traços constantes do ser humano são fixados mesmo na arte històricamente condicionada. Enquanto se limitaram a refletir as condições rudimentares de uma sociedade baseada na escravidão, Homero, Ésquilo e Sófocles são marcos envelhecidos, pertencem ao passado. Todavia, na medida em que, no interior daquela sociedade, descobriram a grandeza do homem, deram forma artística aos seus conflitos e às suas paixões e exprimiram suas potencialidades ilimitadas, permanecerão sempre modernos, atuais. Prometeu trazendo o fogo para a terra, Ulisses voltando para casa em meio a mil aventuras, Tântalo com os filhos enfrentando o seu destino, são criações que mantêm para nós a fôrça original que tiveram. O assunto de *Antígona* — uma luta pelo direito de honrar um parente através de um funeral condigno — pode ser considerado arcaico e pode carecer de comentários históricos para ser devidamente entendido, mas a figura de Antígona, em si mesma, continua a ser tão comovente como sempre tem sido; e, enquanto existirem sêres humanos no mundo, êles se comoverão com as palavras dela: "Minha natureza é a de me ligar por amor e não pelo ódio". Quanto mais chegamos a conhecer trabalhos de arte há muito esquecidos e perdidos, tanto mais claramente enxergamos, apesar da variedade dêles, seus elementos contínuos e comuns. São fragmentos que se acrescentam a outros fragmentos para irem compondo a humanidade.

Podemos concluir que, com evidência cada vez maior, a arte em sua origem foi *magia,* foi um auxílio mágico à dominação de um mundo real inexplorado. A religião, a ciên-

cia e a arte era combinadas, fundidas, em uma forma primitiva de magia, na qual existiam em estado latente, em germe. Êste papel mágico da arte foi progressivamente cedendo lugar ao papel de clarificação das relações socias, ao papel de iluminação dos homens em sociedades que se tornavam opacas, ao papel de ajudar o homem a reconhecer e transformar a realidade social. Uma sociedade altamente complexificada, com suas relações e contradições sociais multiplicadas, já não pode ser representada à maneira dos mitos. Em semelhante sociedade, que exige reconhecimento preciso e consciência global diversificada, é-se obrigado a romper com as formas rígidas dos tempos primitivos em que o elemento mágico ainda operava e chega-se a formas abertas, à liberdade formal, digamos, do romance. A predominância de um dos dois elementos da arte em um momento particular depende do estágio alcançado pela sociedade: algumas vêzes predominará a sugestão mágica, outras a racionalidade, o esclarecimento; algumas vêzes predominará a intuição, o sonho, outras o desejo de aguçar a percepção. Porém, quer embalando, quer despertando, jogando com sombras ou trazendo luzes, a arte jamais é uma mera descrição clínica do real. Sua função concerne sempre ao homem *total,* capacita o "Eu" para identificar-se com a vida de outros, capacita-o para incorporar a si aquilo que êle não é, mas tem possibilidade de ser. Mesmo um grande artista didático, como Brecht, não se serve apenas da razão e da argumentação: serve-se também do sentimento e da sugestão. Não se limita a colocar o seu público em face da obra de arte; permite-lhe igualmente "entrar" nela. O próprio Brecht sabia disso e preveniu que não lidava com um problema de contrastes absolutos e sim com fôrças que se transformavam. "Dêsse modo, a sugestão afetiva ou a persuasão puramente racional podem predominar como meios de comunicação".

É verdade que a função essencial da arte para uma classe destinada a transformar o mundo não é a de *fazer mágica* e

sim a de *esclarecer* e *incitar à ação*; mas é igualmente verdade que um resíduo mágico na arte não pode ser inteiramente eliminado, de vez que sem êsse resíduo provindo de sua natureza original a arte deixa de ser arte.

Em tôdas as suas formas de desenvolvimento, na dignidade e na comicidade, na persuasão e na exageração, na significação e no absurdo, na fantasia e na realidade, a arte tem sempre um pouco a ver com a magia.

A arte é necessária para que o homem se torne capaz de conhecer e mudar o mundo. Mas a arte também é necessária em virtude da magia que lhe é inerente.

PROBLEMAS DE SOCIOLOGIA DA ARTE*

JEAN DUVIGNAUD

Tradução de Gilberto Velho

TEMO DECEPCIONÁ-LOS, porque só posso, evidentemente, apresentar aqui sugestões, proposições, orientações de pesquisa. Por outro lado, o próprio título de "Sociologia da Arte" parece-me um tanto incômodo e eu preferiria o de *prática artística,* no sentido que Le Bras fala de *prática religiosa.* A *prática artística,* com efeito, permite considerar a criação artística na sua totalidade, como um fenômeno total englobando, de uma só vez, as estéticas específicas, as formas de criação e a capacidade de intervenção da expressão artística nos diferentes quadros sociais.

Gostaria de começar com algumas observações sumárias e esquemáticas sôbre a variação das estéticas em função dos quadros sociais e com algumas sugestões que permitam definir as diferentes atitudes criadoras em função dêsses quadros sociais.

Tomaria um primeiro exemplo para tentar mostrar como uma estética pode variar segundo os quadros sociais onde se

* Transcrito de *Cahiers Internationaux de Sociologie,* vol. 26, 1959.

situa — a estética de Malraux. Bem antes da guerra, no tempo da Frente Popular, Malraux, numa impressionante intervenção na "Maison de la Culture", propôs uma definição de arte que correspondia àquela que seria mais tarde a definição apresentada no primeiro capítulo do *Musée imaginaire.* Nessa época Malraux escreve romances que implicam o que G. Gurvitch chamaria um "tempo explosivo", um tempo diferente do tempo lento, do tempo da História, um tempo que avança sôbre si mesmo, tempo de revolta, de explosão interior de uma sociedade. A sua definição de estética nesse momento revela essa visão do tempo. A arte é uma espécie de explosão, implica uma temporalidade diferente, uma explosão no seio de uma sociedade e a soma dêsses "golpes no destino" constitui o "Musée imaginaire". Em seguida, por motivos que não discutirei aqui, o homem esteta mudou de quadro social. Modificando êsse quadro social, vimos Malraux tentar integrar sua estética de pré-guerra numa estética contemplativa e, em *Les Voix du Silence,* encontramos sistematizada numa visão a-histórica o que antes se baseava numa estética de tempo explosivo. Se êle tenta nessa obra recuperar o que havia pressentido quinze anos antes, nós o vemos, finalmente, enganchar a uma metafísica da arte, quase a uma religião, o que deveria ser uma definição da criação artística intervindo eficazmente nos grupos, e intervindo de uma forma análoga à da revolta, à da revolução. Êsse exemplo, sem dúvida, foi exposto muito ràpidamente: seria preciso ser analisado com maior profundidade, encontraríamos uma ilustração das possibilidades de variação das estéticas em função dos quadros sociais onde se situa o homem que as propõe.

Em Estética, ou na Sociologia da Arte e, melhor ainda, na *prática artística,* parece que nunca houve uma junção entre a conceituação e a experiência artística: tudo se desenvolve como se os conceitos tivessem sido inventados "à parte", por não-praticantes da experiência criadora, como se os artistas, por seu lado, tivessem tentado criar estéticas parciais, de

origem geralmente irracional, em protesto contra os conceitos elaborados por aquêles que tudo ignoravam da prática dessas artes. Vimos assim no século XIX uma dispersão de sistemas de conceituação e uma proliferação de definições de arte puramente abstratas que vão do historicismo ao mecanicismo, a uma espécie de metafísica da arte, para chegar finalmente a discussões que lembram, por sua esterilidade, as referentes aos "fatôres predominantes" em Sociologia. Essas polêmicas nunca chegaram a uma definição exaustiva e ao mesmo tempo dialética e concreta da *prática artística.*

Tudo se passa como se a junção entre a experiência artística e a conceituação estética jamais tivesse sido realizada, como se o que Souriau chama de "instauração artística" exigisse ainda não só seu sistema de explicação, mas também seus sistemas de conhecimento. É que a vida social da arte apresenta-se como uma explosão em um complexo sociológico que implica uma permanente dialetização das idéias geralmente aceitas, isto significando que nenhum conceito pode ser definitivo, que é necessário evitar a "cadaverização" das idéias a que muitas vêzes chegam certos estetas quando é omitida a importância dos quadros sociais que estabelecem êsses conceitos.

Assim, se quisermos tirar partido desta primeira observação metodológica, deveremos evitar tôda tentativa de enquadrar numa metafísica, ou numa História da Arte, ou numa ontologia do Belo, a relação entre a conceituação e a prática artística, excluindo, enfim, tôdas as possibilidades que impliquem conceitos quase eternos, independentes dos quadros sociais.

A segunda observação metodológica está também ligada à discussão de outro dia entre R. Aron e G. Gurvitch: como podemos deduzir um critério de verdade ou de beleza de um sistema conceptual estético? No século XIX é que foi feita essa pergunta e talvez seja êste o motivo por que foi no século XIX que apareceu a estética como tomada de cons-

ciência de um fenômeno específico. Poderíamos mesmo dizer, de um ponto de vista talvez literário, que existe um paralelismo entre o tema da morte de Deus e o da morte da Arte: tudo parece indicar que, no século XIX, a fórmula de Kirilov nos *Irmãos Karamazov*: "Se Deus está morto, tudo é possível" pode transformar-se em "se o belo está morto, tôdas as formas artísticas são possíveis". Êsse paralelismo leva à aparição de definições artísticas *polêmicas*, de conflitos, de oposições que simbolizam a variação das estéticas, a rixa entre artistas e, sobretudo, à extrema diversificação das possibilidades de criação. Estamos em presença de variações constantes da experiência artística, de variações constantes dos sistemas de conceituação e talvez seja nessas discussões onde o indivíduo se engaja integralmente (refiro-me às polêmicas que dividem os pintores, os músicos, os escritores) que nasça a possibilidade de expressão e sua possível conceituação. Penso nos trabalhos de P. Francastel e, sobretudo, na sua obra *Peinture et Société*,[1] onde êle estuda, de uma maneira impressionante, o nascimento de um nôvo sistema espacial nos pintores do século XIX, o afrontamento de vários sistemas espaciais e mostra como, de acôrdo com os quadros sociais, modificam-se igualmente êsses sistemas espaciais, que não são uns mais verdadeiros que os outros, mas que se definem por serem utilizáveis ou porque permitem atingir a uma forma de expressão diferente.

O segundo ponto que eu gostaria de tratar, agora, diz respeito às variações dos quadros sociais da própria estética. Lembro-me de uma frase de Mauss que diz que onde surgem as rixas, as polêmicas entre especialistas, onde professôres se combatem da forma mais violenta, é onde são encontrados os verdadeiros problemas que a ciência deve elucidar. Acredito que essa idéia de Mauss permitirá esclarecer uma parte do que se discute. Trata-se de se situar como certas estéticas variam de acôrdo com o quadro social.

1. Editôra Audin.

Tomarei dois exemplos. O primeiro corresponde à estética do final do século XVIII e da Revolução Francesa — tentativa grandiosa para criar uma arte de reconcilição e de comunhão. Penso nas teorias de Rousseau, apresentadas em *Considérations sur le Gouvernement de la Pologne* e nas ideologias que acompanham as festas da Revolução Francesa.[2] A história dessas festas apresenta-se como uma tentativa de abolir a intelectualização da arte, tal como se fazia até então, de acabar com a arte como ilustração e tentar chegar a uma comunhão que unisse todos os indivíduos da nação ao redor da mesma representação simbólica. Nessa época, define-se também na Alemanha, em outro quadro social, uma estética semelhante, nascida de pressuposições análogas — a de Schiller. Ora, percebe-se que a estética de Schiller, no seu quadro social particular e, apesar das semelhanças das ideologias, conduz a uma criação teatral radicalmente diferente da que surge na mesma época na França. Tudo se passa, aliás, como se na França fôssem feitas as verdadeiras representações dramáticas no Clube dos Jacobinos, ou na Assembléia Nacional, segundo as leis de uma teatralização da vida social onde a lâmina da guilhotina representasse precisamente o último ato de uma peça de Schiller, que êste não poderia escrever. Finalmente, não foi Schiller quem a escreveu, foi o próprio Terror, pois é preciso lembrar que Schiller rompeu com a Revolução Francesa no momento em que seus próprios personagens, os Girondinos, foram guilhotinados! Em certa medida, partindo dessas variações, poderíamos analisar como uma estética de princípios análogos, mas em quadros sociais diferentes, desenvolve-se de maneira inteiramente diversa segundo o modo de intervenção que implica o tipo de sociedade onde se define.

O segundo exemplo corresponde a uma experiência que pude assistir, há quatro anos, na Alemanha Oriental. Assisti

2. Ver nossa intervenção em *Rencontres* de Arras. Publicação do C.N.R.S.

no teatro de Weimar, durante o "Festival Schiller", a uma representação de *Wallenstein* que proclamava vincular-se à estética do "realismo socialista". Presenciei uma discussão entre os dramaturgos e os técnicos, pois dramaturgos e técnicos associam-se nos teatros da Alemanha Oriental e pude constatar-o-seguinte: a estética que era proposta tem, em princípio, como objetivo, estabelecer tanto a verdade histórica da obra como seu sentido político contemporâneo. Na realidade, essa distorção de intenções mostrava que se tratava de coisa inteiramente diversa. Tratava-se de saber *que personagem* deveria ser ressaltado. Se fôsse Wallenstein, poderia passar por uma valorização de Hitler. Se fôssem os conspiradores, poderia passar por uma contestação política do estalinismo, ainda admitido oficialmente: se fôssem os Piccolomini poderia parecer uma justificação do trotskismo. Finalmente, assisti a uma síntese deplorável de um naturalismo anacrônico, um retôrno ao "estilo Meiningen". A Estética, não tendo conseguido impor-se concretamente aos quadros sociais, fêz um verdadeiro recuo de restauração mágica; e a Estética que desejava ser de um tempo que avança sôbre êle mesmo acabou por recuar à arte "burguesa" de 1860, ao naturalismo mais vulgar. Isto, devo dizer, foi profundamente vivenciado por todos os participantes da discussão que também estavam, êles próprios, procurando outros meios de expressão.

O terceiro ponto que eu gostaria de examinar parte de sugestões feitas no passado por Walter Benjamin, num artigo que teve alguma repercussão e que exerceu certa influência sôbre os estetas e artistas antes da guerra.[3] Walter Benjamin dizia que no nôvo quadro da civilização industrial aparecia uma nova forma de expressão, uma tentativa que obrigava o artista a colocar o homem em presença de solicitações fundamentais: o amor, a morte.. e apresentava o cinema como o instrumento dêsse retôrno à espontaneidade.

3. A obra de arte na época de sua reprodução mecânica, *Zeitschrift fur Sozialforschung*, 1963. (Vide *Sociologia da Arte*, IV.)

É certo que no nosso tipo de sociedade global aparece uma estética nova, na medida em que a forma de comunicação entre os indivíduos e o seu quadro de referências sofre variações. O que Walter Benjamin diz sôbre a arte contemporânea, orientada pelo cinema, baseada no direto afrontamento do indivíduo com solicitações fundamentais, seria uma espcie de símbolo da análise que desejo apresentar para explicar a variação das estéticas em função dos quadros sociais. Como não quero alongar-me, desejo descrever diretamente essas diferentes atitudes, tais como surgem no decorrer da História, e tentar mostrar como a variação das tentativas de conceituação estética corresponde a uma variação das atitudes artísticas segundo os próprios quadros sociais. Se desejamos, realmente, constituir ou ajudar a constituir essa forma de conhecimento que poderia ser chamada de prática social artística, devemos estar cientes de que os conceitos têm um caráter operacional, submetidos a constantes variações — às dos quadros sociais, às das transformações e modificações relacionadas às estruturas. Se pretendemos analisar da maneira mais completa possível as diferentes formas de atitudes estéticas, chegaremos a encontrar definições provisórias que, embora não pretendendo absolutamente englobar o conjunto da prática artística, nem reabsorver a riqueza da experiência artística na sua totalidade, possibilitam certas análises concretas.

A primeira dessas atitudes poderia ser definida assim: *a arte como participação na experiência psicossocial de um grupo fechado,* e corresponderia bastante à arte grega, à tragédia, por exemplo, que implica uma espécie de reencontro constante e imediato entre os sinais, os símbolos e a própria vida, a vida coletiva com seu dinamismo interno. Tudo se passa como se o próprio tempo da tragédia estivesse em imediata relação com o grupo, como se a experiência coletiva coincidisse com a própria experiência trágica. Talvez seja por causa dessa coincidência que estetas posteriores (seria

necessário analisar as variações das ideologias estéticas) valorizavam essa fase artística, e acabaram por considerar como um absoluto o que se passava no quadro social particular à cidade grega, como se fôsse eterno, válido, independendo do próprio tempo.

A segunda atitude poderia ser definida como a *arte como satisfação, como divertimento dos privilegiados e dos sacerdotes.* Trata-se aí de um quadro social inteiramente diferente que corresponde, para empregar uma terminologia conhecida, ao momento em que as antigas cidades, transformadas em impérios, estenderam-se e decaíram. No momento em que, precisamente, aparece na sociedade global o que poderíamos chamar uma invasão de desprivilegiados — a ascensão dos "bárbaros" — a arte parece estar em perigo e fecha-se em guetos culturais, em "reservas", semelhantes às dos indígenas; nessas reservas o pensador encerra-se em forma de contemplação acadêmica e de ilustração de um passado. É o momento do mecenado — não é por acaso que Mecenas, como uma função, aparece nessa estrutura global — é quando são feitos, desvairadamente, os comentários de uma cultura antiga. Não é um momento de inovação.

O terceiro tipo de atitude estética seria considerar a *arte como uma religião.* Aqui entramos no domínio das sociedades carismáticas onde o poeta se torna o "sacerdote do absoluto" e pensamos na definição de poesia que pode ser encontrada tanto em Ronsard, no século XVI, como em outras sociedades carismáticas, na China e na Índia. Aqui, o artista apaga-se diante da inspiração. Êle desaparece, não existe mais uma tecnologia literária. Tudo é fundido pela espécie de consagração que sofre o artista. O deus fala por seu intermédio. É êsse momento que, até certo ponto, foi valorizado na *Estética* de Hegel sob a denominação de fase simbólica da arte. Poderíamos, também, considerar êsse momento como o da representação pública onde o poeta, além

de ser o vigário do absoluto, é também o organizador das festividades. Pois há um impressionante paralelismo entre o que se passa em geral numa sociedade carismática e o que se passa, por exemplo, na França com a divinização artística dos Valois. É necessário examinar o estudo de P. Francastel e de Kernople, em *Fêtes de la Renaissance.*[4]

A quarta atitude criadora corresponderia ao que poderíamos chamar de *ilustração* e *embelezamento da vida.* Trata-se de uma poca em que o determinismo global tende a ser o de uma classe que ornamenta o "décor" de sua vida; esta classe impõe-se à estrutura global e decora a paisagem de sua existência, dando-lhe uma coloração particular. Encontraremos a ilustração na Holanda, com a pintura dos séculos XVII e XVIII, que é a representação da vida por imagens, da existência que se multiplica em tôda parte, como em um espelho. Êste esfôrço caracteriza, também, outras épocas, como a arte vitoriana, quando a burguesia inglêsa impôs-se à Inglaterra, ou como esta outra forma de "vitorianismo" que é o realismo socialista, no momento em que uma classe (ou um fragmento desta classe) se impõe a uma sociedade e passa a ilustrar-se, decora o *seu* mundo ou, pelo menos, pretende impor *um* "décor" à vida. Podemos encontrar exemplos dessa atitude estética lendo os livros de confissões dos séculos XVII e XVIII e comparando-os com outras formas. Mas estou dando apenas indicações para uma possível pesquisa.

A quinta atitude criadora poderia ser definida como uma tentativa-de-*oposição-ética-à-experiência tradicional do grupo.* É inseparável da anterior, mas não corresponde a uma classe que tenha conseguido impor-se num determinado espaço geográfico. Encarna a ação de uma classe que ainda não conseguiu impor-se completamente às estruturas globais. É o que se passa, por exemplo, na França do século XVII, na Inglaterra da época elisabetiana e no "Século de Ouro" espa-

4. *Les fêtes de la Renaissance.* C.N.R.S. Ver também *From Art to Theatre,* de Kernodle.

nhol. Aqui, a burguesia ainda não se impôs ao determinismo global e é obrigada a tentar abrir um caminho através das fendas e obstáculos da realidade; procura esgueirar-se clandestinamente, fazer passar seus próprios valôres como um contrabando e é então forçada a uma série de compromissos. Neste ponto, opor-me-ei à definição do trágico que L. Goldmann apresenta em *Le Dieu Caché*.[5] Não acho que seja uma "visão trágica do mundo" no sentido lukacsiano como Goldmann a encara. Acredito, pelo contrário, que poderíamos acompanhar, em todo o teatro do século XVII, a aparição e a evolução de certos papéis que correspondem à nostalgia de uma classe que ainda não se impôs aos determinismos globais, aos determinismos da estrutura. Se analisarmos, por exemplo, o tema do Soberano Esclarecido — tipo de conciliador que aparece para terminar com a vingança, para acalmar a violência *(Le Cid)* e que se concretiza no Augusto de *Cinna,* soberano mediador e racional — encontraremos essa nostalgia que a classe burguesa sente por um monarca esclarecido. Seria necessário analisar exatamente êste tema no seu contexto e no momento em que êste papel já não se impõe, mas outra forma inteiramente diversa, a que encarnar-se-á no Soberano Absoluto que é Luís XIV; isso explicará a transformação do gênio cornelliano, a ruptura surgida na sua vida e na sua arte e, finalmente, implicaria outra definição de tragédia e drama, tomada nos seus quadros sociais reais.

Uma sexta atitude poderia ser definida como aquela da *nostalgia de uma comunhão perdida.* É a atitude romântica, inseparável da atitude precedente. Falamos da fusão, da verdadeira comunhão que corresponde à cidade grega. Ora, acontece que em meados do século XVIII, por volta de 1743, Winkelmann descobre as ruínas de Pompéia e passa a desempenhar um espécie de papel simbólico no desenvolvimento dessa nova atitude criadora. Naquele momento, pela primeira

5. Cf. H. Focillon, "L'art et la Révolution française", em número especial da *Révue philosophique,* 1938.

vez, sente-se uma espécie de atração por uma comunhão perdida. Daí essa nostalgia pela Grécia, pela Antiguidade, que encontramos em todos os românticos alemães, particularmente analisar, em função de uma comunhão perdida, não apenas o comportamento estético, mas também o comportamento psicológico dos artistas que aderem a essa atitude. Tratar-se-ia de examinar, também, no quadro que corresponde a uma determinada sociedade, a transformação dessa nostalgia em humor, e compreender como Heine, por exemplo, e os artistas alemães da terceira geração romântica, não podendo mais preencher o quadro social que exigia outra atitude criadora, chegam ao hiperindividualismo, à afirmação de sua particularidade, procurando o que já não podia ser expresso realmente numa forma de arte.

A sétima atitude é colateral da precedente. Implica uma *revolta ética, política e social.* Corresponde ao prometeísmo da arte e mostra claramente a necessidade de caracterizar sempre os quadros sociais dos artistas, não apenas nas sociedades globais, mas também relativo às variações de níveis de profundidade da realidade. A atitude que examinamos aqui corresponde ao nível exterior, ao demográfico, embora não implique uma forma artística menos profunda ou inferior. Isso significa que o artista se coloca num nível exterior ao real. Um livro recente de Louis Chevalier, *Classes laborieuses et classes dangereuses*[6] analisa com clareza e profundidade realmente penetrantes como, partindo da pressão demográfica das grandes cidades, aparece uma nova estética que culmina num símbolo que se torna obsessivo para tôda a sociedade: o crime. Não é de se surpreender que o romance policial tenha origem nessa época. O mesmo pode ser dito em relação ao melodrama. Existe uma pressão se exercendo sôbre os artistas. O fato da primeira geração dêstes artistas não ter-se realizado e que só com Baudelaire se tenha sentido

6. Editôra Gallimard.

— citando o próprio Baudelaire — "a poesia das enormes cidades", mostra que se trata de um fenômeno que corresponde a um quadro social muito preciso e ao mesmo tempo de um conflito num nível exterior — o demográfico.

A oitava atitude é a da *arte pela arte*. É preciso dizer que se até o aparecimento da estética como tomada de consciência, as diferentes possibilidades das atitudes estéticas variarem segundo os quadros sociais eram em número limitado, a partir da destruição da idéia do Belo em si (que *grosso modo* corresponde a uma variação ideológica e social correlativa às estruturas capitalistas), o caminho é aberto para novas estéticas. Nesse momento as possibilidades estéticas que, na sua maioria, correspondem a níveis de profundidade do real, aparecem e se multiplicam. Assim surge essa oitava atitude criadora que corresponde à arte pela arte. Penso em Flaubert e Baudelaire que muitas vêzes são postos lado a lado arbitràriamente. Na verdade, se analisarmos em profundidade seu próprio modo de criação, perceberemos que talvez sejam paralelos na História, mas que não se encontram no mesmo nível. O que o historiador esmaga, colocando num mesmo momento, na realidade desenrola-se em tempos diferentes. Êle vai assimilar as criações flaubertianas às aparentemente tão próximas de Baudelaire, embora sejam extremamente diferenciadas. A arte pela arte, enquanto atitude criadora, teve grande eficácia: examinemos o caso de Thomas Mann e de sua estética que um dado momento sob a influência dêste isolamento levou o autor à *Montanha Mágica* e à *Morte em Veneza* e que depois pouco a pouco o obriga a se reaproximar do seu quadro social, levando-o a uma participação política. Essa também era a estética da N.R.F. no momento de sua fundação antes da última guerra, o que não impediu que êsses escritores, que defendiam a arte pela arte, interviessem, em seguida, na vida social. É necessário, portanto, fazer uma análise em profundidade, considerando as constantes variações.

As outras atitudes criadoras que desejo definir agora são corolários uma da outra, correspondendo ambas a atitudes contemporâneas — a que implica uma oposição à cultura de massa e a que pretende utilizar os determinismos da cultura de massa em proveito da expressão artística. Tornou-se uma espécie de tradição, de lugar-comum criticar a cultura de massa. Basta lembrar os debates entre Mac Donald e Brogan que foram publicados em *Diogène.*[7] Penso ser muito contestável a distinção que Mac Donald estabelece entre uma falsa cultura e uma cultura de elite; essa distinção implicaria uma Sociologia que estabelecesse uma oposição entre o indivíduo e a sociedade e que trouxesse uma série de conseqüências secundárias. Na verdade, a cultura de massa implica uma atitude estética de recusa; certos artistas procuram proteger-se dessa cultura de massa. Têm êsse caráter as afirmações polêmicas de romancistas como Robbe-Grillet, onde encontramos a nostalgia de um laboratório isolado, de um gueto, de um isolamento onde o artista possa estar só e independente. Essa oposição, mais ou menos sincera, a comunicação de massa, corresponde a uma tentativa de restaurar um absoluto que já não pode ser restaurado.

Define-se de forma contrária a atitude oposta que é uma aceitação da realidade das massas e uma tentativa de utilizar os determinismos e as pressões sociológicas em favor da criação artística, procurando insinuar-se e forçar êsses determinismos e essas pressões. Isso se passa segundo uma perspectiva semelhante à de Gurvitch, quando êle diz que a liberdade pode insinuar-se através das fissuras do determinismo e que pode acabar por se impor a êsse determinismo. Na verdade talvez aí resida a possibilidade — a única da criação artística atualmente — uma possibilidade de intervenção nos grupos sociais.

Evidentemente não me posso demorar em todos êsses temas. Gostaria de terminar com uma observação de caráter

7. *Diogène*, número 5.

geral: Pode-se dizer que existe um parentesco evidente entre a vida social e a expressão artística, parentesco perturbador, menos marcante do que o existente entre a vida religiosa e a vida social, mas parentesco que salta aos olhos. Da mesma maneira como Mauss desejou reintegrar o econômico no sociológico, seria interessante *reintegrar a estética na vida social* e tornar nítido o paralelismo tão estranho que explode em diferentes atitudes e formas. Talvez sejam necessárias ao mesmo tempo uma experiência artística e uma vontade de um conhecimento sociológico. Talvez seja preciso unir as duas coisas e não permitir que a conceituação e a experiência permaneçam em compartimentos estanques.

Talvez aí esteja a explicação do fato de certas obras de arte terem um valor que independe do quadro social onde tenham sido criadas. Tudo se passa como se as obras de arte participassem do dinamismo interno dos grupos, dessa liberdade coletiva que elas expressam tão vigorosamente. Tudo se passa como se as obras de arte que correspondem a êsses dinamismos nos sensibilizassem contínua e imediatamente, com uma simplicidade que independesse do seu quadro social originário. Há dois anos assisti no Rur a uma representação da *Antígona* de Sófocles para um público de mineiros, na tradução de Holderlin. A peça foi um sucesso; as pessoas presentes, predominantemente mineiros, realmente viveram o arcaico gesto de uma pequena princesa que lança um pouco de areia no corpo do irmão, cumprindo um rito que nada significa para os homens contemporâneos. No entanto, houve uma comunicação, houve uma "corrente emocional". No entanto, houve ali ao lado das descontinuidades sociológicas uma surpreendente possibilidade de entendimento.

Faculdade de Letras — Paris

A ERA DO FILME*

ARNOLD HAUSER

Tradução de Dora Rocha

O "SÉCULO XX" começa a partir da I Guerra Mundial, ou seja, na década dos 20, assim como o "século XIX" só começou por volta de 1830. Porém a guerra marca um ponto decisivo no desenvolvimento apenas na medida em que proporciona uma oportunidade de opção entre as possibilidades existentes. As três principais tendências da arte do nôvo século têm seus precursores no período anterior: o cubismo em Cézanne e nos neoclássicos, o expressionismo em Van Gogh e Strindberg, o surrealismo em Rimbaud e Lautréamont. A continuidade do desenvolvimento artístico corresponde a certa estabilidade na história social e econômica da época. Sombart limita o tempo de vida do "alto capitalismo" a cento e cinqüenta anos e considera-o findo com o início da guerra. Procura interpretar o próprio sistema de cartéis e trustes dos anos 1895-1914 como um fenômeno de raízes bem mais longínquas e como um presságio da crise

* Arnold Hauser, *The Social History of Art*, Vintage Books, Nova York, Volume 4 ("Naturalism", "Impressionism", "The Filme Age"), pp. 226-259.

As grandes massas têm, de uma maneira ou de outra, uma participação na vida pública, pois os podêres constituídos são obrigados a despender grandes esforços para tirá-las de seu caminho.

Nada é mais característico da filosofia da cultura predominante no período do que a tentativa de tornar esta "rebelião das massas"[3] responsável pela alienação e degradação da cultura moderna e pelo ataque feito a ela em nome da razão e do espírito. Muitos dos extremistas crêem na crítica cultural, de certo modo habitualmente confusa, que suporta essa filosofia. É certo que as duas facções tomam isso como se significasse coisas absolutamente diferentes e empreendem suas lutas de um lado contra a visão do mundo científica e "sem alma", tendo em mente o positivismo, e, do outro, contra o capitalismo. O modo pelo qual a *intelligentsia* está dividida pelos dois campos é muito desigual até a década dos trinta. A maioria é consciente ou inconscientemente reacionária e abre caminho para o fascismo sob o fascínio das idéias de Bergson, Barrès, Charles Maurras, Ortega y Gasset, Chesterton, Spengler, Keyserling, Klages e o resto. A "nova Idade Média", o "nôvo cristianismo", a "nova Europa", constituem o velho e romântico terreno da contra-revolução, e a "revolução na ciência", a mobilização do "espírito" contra o mecanicismo e o determinismo das Ciências Naturais nada mais são do que "o início da grande reação mundial contra o esclarecimento democrático e social".[4]

Nesse período da "democracia de massa" há uma tentativa de defender pretensões e exigências em nome de grupos cada vez maiores, de tal modo que por fim Hitler consegue astuciosamente enobrecer a maioria esmagadora de seu povo. O nôvo processo "democrático" de aristocratização começa com o ostentar de uma posição ocidental contra uma oriental,

---

3. JOSÉ ORTEGA Y GASSET: *A Rebelião das Massas.*

4. ERNST TROELSCH: "Die Revolution in der Wissenschaft". *Gesammelte Schriften,* IV, 1925, p. 676.

contra a Ásia e a Rússia. Ocidente e Oriente são contrastados como se representassem respectivamente[5] a ordem e o caos, a autoridade e a anarquia, a estabilidade e a revolução, o racionalismo disciplinado e o misticismo desenfreado, e a Europa do pós-guerra sob o fascínio da literatura russa está bem prevenida de que com seu culto de Dostoievsky e seu karamazovismo está abrindo caminho para o caos.[6] No tempo de Vogüé, a Rússia e a literatura russa não eram de modo algum "asiáticas", pelo contrário, eram as representantes do cristianismo genuíno que havia sido estabelecido como um modêlo para o Ocidente pagão. Por essa época, no entanto, havia ainda um Czar na Rússia. Os novos cruzados não acreditam realmente que o Ocidente possa ser salvo e revestem o desalento de sua visão política com uma capa de pessimismo. Estão determinados a enterrar tôda a civilização ocidental juntamente com suas próprias esperanças políticas, e, como os herdeiros legítimos da decadência, aceitam o "declínio do Ocidente".

O grande movimento reacionário do século se manifesta no domínio da arte através da rejeição do impressionismo — uma mudança que, sob alguns aspectos, representa uma incisão na história da arte mais profunda do que tôdas as mudanças de estilo desde o Renascimento, que sempre deixavam a tradição artística do naturalismo bàsicamente intacta. É certo que sempre houve uma oscilação entre formalismo e antiformalismo, mas a função da arte como verdade com relação à vida e fidelidade à natureza nunca havia sido posta em questão em princípio desde a Idade Média. Sob êsse aspecto o impressionismo foi o clímax e o término de um desenvolvimento que durava por mais de quatrocentos anos. A arte pós-impressionista é a primeira a renunciar a tôda ilusão de realidade como princípio e a expressar sua visão do mundo

5. HENRI MASSIS: *La Défense de l'Occident*, 1927.
6. HERMANN HESSE: *Blick ins Chaos*, 1923.

pela deformação deliberada dos objetos naturais. Cubismo, construtivismo, futurismo, expressionismo, dadaísmo e surrealismo desviam-se com igual determinação do impressionismo limitado à natureza, que afirma a realidade. No entanto, o próprio impressionismo prepara o terreno para êsse desenvolvimento na medida em que não aspira a uma descrição integradora da realidade, a um confronto do subjetivo com o mundo objetivo como um todo, mas antes marca o início do processo chamado a "anexação" da realidade pela arte.[7] A arte pós-impressionista não pode mais ser considerada em nenhum sentido como a reprodução da natureza; sua relação com a natureza é baseada na violação. Podemos faltar quando muito numa espécie de naturalismo "mágico", na produção de objetos que existem à margem da realidade, mas que não pretendem tomar seu lugar. Sempre que nos defrontamos com obras de Braque, Chagall, Rouault, Picasso, Henri Rousseau, Salvador Dali, sentimos que por tôdas as suas particularidades estamos num supermundo que, apesar das características da realidade cotidiana que ainda contém, representa uma forma de existência transcendente e incompatível com essa realidade.

A arte moderna é antiimpressionista em outro aspecto ainda: é uma arte fundamentalmente "feia", que renuncia à eufonia, às formas, tons e côres fascinantes do impressionismo. Destrói os valôres pictóricos na pintura, as imagens construídas com cuidado e consistência na poesia, a melodia e a tonalidade na música. Traz consigo uma fuga ansiosa de tudo quanto é agradável, de tudo quanto é puramente decorativo e aprazível. Já Debussy opõe uma frieza de tom e uma estrutura puramente harmônica ao sentimentalismo do romantismo alemão, e êste anti-romantismo é intensificado em Stravinsky, Schoenberg e Hindemith por meio dum "anti-expressivo" que repudia tôda e qualquer conexão com a música do sensível século XIX. A intenção é escrever, pintar e

7. ANDRÉ MALRAUX: *Psychologie de l'art*, 1947.

compor pelo intelecto, e não pelas emoções; a ênfase recai algumas vêzes na pureza da estrutura, outras no êxtase de uma visão metafísica, mas há um desejo de escapar a todo custo do esteticismo sensual complacente da época impressionista. O próprio impressionismo já estava consciente da situação crítica na qual a cultura estética moderna se encontra, mas a arte pós-impressionista é a primeira a acentuar o grotesco e a falsidade dessa cultura. Daí a luta contra todos os sentimentos voluptuosos e hedonísticos, daí a melancolia, a depressão e o tormento nas obras de Picasso, Kafka e Joyce. A aversão ao sensualismo da arte do período anterior, o desejo de destruir suas ilusões vai tão longe que os artistas se recusam até a empregar seus meios de expressão e preferem, como Rimbaud, criar uma linguagem própria e artificial. Schoenberg inventa seu sistema de doze tons, e foi muito bem dita a respeito de Picasso que êle pinta cada um de seus quadros como se estivesse tentando descobrir a arte da pintura tôda de nôvo.

O combate sistemático ao uso de meios convencionais de expressão e a conseqüente quebra da tradição artística do século XIX têm início em 1916 com o dadaísmo, um fenômeno do período da guerra, um protesto contra a civilização que conduziu à guerra, logo uma forma de derrotismo.[8] O objetivo do movimento consiste em resistir aos encantos das formas padronizadas e ao conveniente-inútil, pois os clichês lingüísticos esgotados falseiam o objeto a ser descrito e destroem tôda a espontaneidade de expressão. O dadaísmo, assim como o surrealismo, com o qual está de pleno acôrdo nesse ponto, é uma luta pela expressão direta, ou seja, é um movimento essencialmente romântico. A luta é dirigida contra a falsificação da experiência através das formas. Como sabemos, Goethe já havia tido consciência desta luta, que foi um impulso decisivo para a revolução romântica. Desde o romantismo, o desenvolvimento da literatura

8. André Breton: *What is Surrealism?*, 1936, pp. 45 ss.

consistiu num choque com as formas tradicionais e convencionais da língua, de tal modo que a história literária do século passado é até certo ponto a história da renovação da própria língua. Mas ao passo que o século XIX procura sempre um equilíbrio entre o antigo e o nôvo, entre as formas tradicionais e a espontaneidade individual, o dadaísmo exige a destruição completa dos meios de expressão correntes e esgotados. Exige uma expressão inteiramente espontânea, e com isso baseia sua teoria da arte numa contradição. Pois como pode alguém se fazer entender — o que de um modo ou de outro o surrealismo pretende — e ao mesmo tempo negar e destruir todos os meios de comunicação? O crítico francês Jean Paulhan distingue duas categorias de escritores, segundo o tratamento que dão à língua.[9] Classifica como "destruidores" da língua os românticos, simbolistas e surrealistas, que desejam eliminar completamente nela o lugar-comum, as formas convencionais e os clichês preestabelecidos, e que se refugiam dos perigos que ela apresenta numa inspiração pura, virginal, original — são os "terroristas". Êstes lutam contra qualquer consolidação ou coagulação da vida mental, que deve ser viva, fluida e íntima, contra a exteriorização e a institucionalização, em outras palavras, contra tudo o que é "cultura". Paulhan vincula-os a Bergson e constata a influência do intuicionismo e da teoria de "*élan vital*" na sua tentativa de preservar a integridade e a originalidade da experiência espiritual. O outro campo, ou seja, o dos escritores que sabem perfeitamente bem que os lugares-comuns e os clichês são o preço do entendimento mútuo e que literatura é comunicação, isto é, que ela é língua, tradição, "gasta", e precisamente por isso não deve apresentar problemas, e sim ser uma forma prontamente inteligível, êle chama o dos "retóricos", dos oratórios. Paulhan considera a atitude dêsses últimos como a única possível, desde que o domínio constante do "terror" na literatura significaria um si-

9. JEAN PAULHAN: *Les Fleurs de Tarbes,* 1941.

lêncio absoluto, ou seja, um suicídio intelectual, do qual os surrealistas só poderão salvar-se por uma constante auto-ilusão. Isso porque não há realmente convenção mais rígida e estreita do que a doutrina do surrealismo e arte mais insípida e monótona do que a dos surrealistas radicais. O "método automático da escrita" é muito menos elástico do que o estilo regulado racional e estèticamente, e o inconsciente — pelo menos o que vem à tona — é muito mais pobre e simples do que o consciente. A importância histórica do dadaísmo e do surrealismo não está no entanto nas obras de seus representantes oficiais, mas no fato de que os dois movimentos chamaram a atenção para o beco sem saída em que se encontrava a literatura no fim do movimento simbolista e para a esterilidade de um convencionalismo literário que não possuía mais relação alguma com a vida real.[10] Mallarmé e os simbolistas pensavam que qualquer idéia que lhes ocorresse era a expressão da sua natureza mais íntima; era uma crença mística na "magia da palavra" que os havia feito poetas. Os dadaístas e os surrealistas passam agora a duvidar que tudo quanto é objetivo, externo, formal, racionalmente organizado seja capaz de expressar o homem, mas êles também duvidam do valor de tal expressão. É realmente "inadmissível" — pensam êles — que um homem deva deixar um rastro atrás de si.[11] Logo, o dadaísmo substitui o niilismo da cultura estética por um nôvo niilismo, que não só põe em questão o valor da arte, mas também o de tôda a condição humana. Pois, como está exposto em um de seus manifestos, "comparada à eternidade, tôda ação humana é fútil".[12]

Mas a tradição de Mallarmé de modo algum chega a um fim. Os "retóricos" André Gide, Paul Valéry, T. S. Eliot

10. JACQUES RIVIÈRE: "Reconnaissance à Dada", *Nouvelle Revue Française*, 1920, XV, pp. 231 ss.: MARCEL RAYMOND: *De Baudelaire au surréalisme*, 1933, p. 390.

11. ANDRÉ BRETON: *Les Pas Perdus*, 1924.

12. TRISTAN TZARA: *Sept manifestes dada*, 1920.

e mais tarde Rilke continuam a tendência simbolista, apesar de sua afinidade com o surrealismo. São os representantes de uma arte difícil e requintada, acreditam na "magia da palavra", sua poesia baseia-se no espírito da língua, da literatura e da tradição. O *Ulysses*, de Joyce, e *The Waste Land*, de T. S. Eliot, aparecem simultâneamente no ano de 1922 e indicam os dois pontos básicos da nova literatura; a primeira das obras segue uma direção expressionista e surrealista, a outra, uma direção simbolista e formalista. A abordagem intelectualista é comum a ambos, mas a arte de Eliot procede da "experiência da cultura", e a de Joyce, da "experiência da existência pura e primitiva", como definiu Friedrich Gundolf, que introduz êsses conceitos no prefácio de seu livro sôbre Goethe, expressando dessa maneira um modo de pensar típico da época.[13] No primeiro caso, a cultura histórica, a tradição intelectual, a herança das idéias e formas são a fonte de inspiração, no segundo, são os fatos diretos da vida e os problemas da existência humana. Em T. S. Eliot e Paul Valéry, a base é sempre uma idéia, um pensamento, um problema; em Joy e Kafka, uma experiência irracional, uma visão, uma imagem metafísica ou mitológica. A distinção conceptual de Gundolf é o registro de uma dicotomia que vem sendo mantida em tôdas as manifestações da arte moderna. Cubismo e construtivismo, de um lado, expressionismo e surrealismo, do outro, encarnam respectivamente uma tendência estritamente formal e uma tendência destruidora de formas, que agora aparecem pela primeira vez lado a lado, numa contradição de tal modo aguda. A situação é ainda mais singular, pois os dois estilos opostos revelam as mais notáveis formas e combinações híbridas, de modo que muitas vêzes tem-se a impressão de uma consciência dividida e não de duas tendências rivais. Picasso, que se desloca abruptamente de uma das diferentes tendências estilísticas para outra, é o artista mais representativo da nossa época. Mas chamá-lo de eclético e de

13. FRIEDRICH GUNDOLF: *Goethe*, 1916.

"mestre do pastiche",[14] sustentar que êle quer sòmente mostrar até que ponto domina as regras de arte contra as quais se revolta,[15] compará-lo a Stravinsky, recordando como êle também modifica seus modelos e "se utiliza" de Bach, e Pergolesi, e Tchaikovsky para os objetivos da música moderna,[16] seria torcer a verdade. O ecletismo de Picasso significa a destruição deliberada da unidade da personalidade; sua deformação da realidade, que está sempre se revestindo de novas formas a fim de demonstrar sua arbitrariedade, pretende sobretudo confirmar a tese de que "a natureza e a arte são dois fenômenos diferentes". Picasso transforma-se num mágico, num malabarista, num parodista, devido à sua oposição ao romântico, com sua "voz interior", seu "tudo ou nada", sua auto-estima e seu autoculto. E rejeita não só o romantismo, mas até o Renascimento, que com seu conceito de gênio e sua idéia da unidade da obra e do estilo antecipa até certo ponto o romantismo. Êle representa uma ruptura radical com o individualismo e o subjetivismo, a negação absoluta da arte como expressão de uma personalidade definida. Suas obras são notas e comentários sôbre a realidade; não pretendem ser consideradas como uma reprodução de um mundo e de uma totalidade, como uma síntese e um epítome da existência. Picasso chega a uma solução quanto aos meios de expressão artística usando indistintamente os diferentes estilos artísticos tão completa e intencionalmente como o fazem os surrealistas com a sua renúncia às formas tradicionais.

O nôvo século está cheio de profundos antagonismos, a unidade de sua concepção da vida está tão intensamente ameaçada, que a combinação dos extremos mais afastados, a unificação das maiores contradições se torna o principal tema e, muitas vêzes até, o único tema de sua arte. O surrealismo

14. MICHAEL AYRTON: "A Master of Pastiche", *New Writing and Daylight*, 1946, pp. 108 ss.

15. RENÉ HUYGHE-GERMAIN BAZIN: *Hist. de l'art contemp.*, 1935, p. 223.

16. CONSTANT LAMBERT: *Music hol*, 1934.

que, como observa André Breton, a princípio girou em tôrno do problema da língua, ou seja, da expressão poética, e que, como diríamos com Paulhan, procurou ser entendido sem os meios necessários para o entendimento, evoluiu para uma arte cuja concepção se baseia no paradoxo de tôda forma e no absurdo de tôda existência humana. O dadaísmo ainda se batia, devido ao desespêro causado pela inadequação dos padrões culturais, pela destruição da arte e pela volta ao caos, o que vale dizer, por um rousseauísmo romântico na mais ampla acepção do têrmo. O surrealismo, que suplementa o método dadaísta com o "método automático da escrita",[17] já expressa dêsse modo sua crença em que um nôvo conhecimento, uma nova verdade e uma nova arte surgirão do caos, do inconsciente e do irracional, dos sonhos e das regiões não-policiadas da mente. Os surrealistas esperam a salvação da arte, que êles rejeitam como tal tanto como os dadaístas, e estão preparados para aceitá-la sòmente como um veículo de conhecimento irracional, proveniente de um mergulho no inconsciente, no pré-racional e no caótico; adotam o método psicanalítico de livre associação, ou seja, o desenvolvimento automático de idéias e sua reprodução sem nenhuma censura racional, moral ou estética,[18] pois imaginam que com isso descobriram uma fórmula para a restauração do bom e antigo tipo romântico de inspiração. Logo, por fim, procuram refugiar-se na racionalização do irracional e na reprodução metódica do espontâneo, sendo que a única diferença está no seu método, que é incomparàvelmente mais pedante, dogmático e rígido do que o modo de criação no qual o irracional e o intuitivo são controlados pelo julgamento estético, pelo gôsto e pela crítica, e que faz da reflexão e não da indiscriminação seu princípio orientador. Muito mais frutífera do que a fórmula surrealista foi a atitude de Proust, que da mesma forma se colocou numa espécie de sonambulismo

17. EDMUND WILSON: *Axel's Castle*, 1931, p. 256.
18. ANDRÉ BRETON: (Premier) *Manifeste du Surréalisme*, 1924.

e se abandonou ao fluxo das recordações e associações com a passividade de um médium hipnótico,[19] mas que permaneceu ao mesmo tempo um pensador disciplinado e um artista conscientemente criador do mais alto nível.[20] O próprio Freud parece ter compreendido o lôgro perpetrado pelo surrealismo. Diz-se que êle observou a Salvador Dali, que o visitou em Londres pouco antes de sua morte: "O que me interessa em sua arte não é o inconsciente, mas o consciente".[21] Talvez êle tivesse querido dizer: "Não estou interessado na sua paranóia simulada, mas no seu método de simulação".

A experiência básica dos surrealistas consiste na descoberta de uma "segunda realidade", que apesar de estar inseparàvelmente fundida à realidade cotidiana e empírica, é todavia tão diferente desta, que só poderíamos fazer julgamentos negativos a seu respeito e assinalar lacunas e brechas na nossa experiência como uma evidência de sua existência. Em nenhuma outra obra êsse dualismo está expresso mais vivamente do que na de Kafka e Joyce que, apesar de nada terem a ver com o surrealismo como doutrina, são surrealistas num sentido mais amplo, assim como muitos dos artistas progressistas do século. É também essa experiência do duplo aspecto da existência, com seu centro em duas esferas diferentes, que torna os surrealistas cientes da singularidade dos sonhos e os induz a reconhecer na realidade confusa dêles seu próprio ideal estilístico. O sonho torna-se o paradigma de tôda a reprodução do mundo na qual a realidade e a irrealidade, a lógica e a fantasia, a banalidade e a sublimação da existência formam uma unidade indissolúvel e inexplicável. O naturalismo meticuloso dos detalhes e a combinação arbitrária de suas correlações, que o surrealismo copia do sonho, exprimem não sòmente a sensação de que vivemos em dois níveis ou em duas esferas diferentes, mas também

19. LOUIS REYNAUD: *La Crise de notre littérature*, 1929, pp. 196-7.
20. Cf. CHARLES DU BOS: *Approximations*, 1922; BENJAMIN CRÉMIEUX: *XX siècle*, 1924; JACQUES RIVIÈRE: Marcel Proust, 1924.
21. J. TH. SOBY: *Salvador Dali*, 1946, p. 24.

de que essas regiões do ser se interpenetram tão completamente que uma não pode estar subordinada à outra[22] nem tampouco ser considerada como sua antítese.[23]

O dualismo do ser não é certamente uma concepção nova, e a idéia da *coincidentia oppositorum* nos é bastante familiar devido à filosofia de Nicolau de Cusa e Giordano Bruno, porém o duplo significado e a duplicidade da existência, a tentação e a sedução do entendimento humano que se encontra escondido em todo e qualquer fenômeno da realidade nunca haviam sido experimentados tão intensamente até agora. Sòmente o maneirismo havia percebido, sob a mesma luz, o contraste entre o concreto e o abstrato, o sensual e o espiritual, o sonhar e o estar acordado. A ênfase que a arte moderna atribui não tanto à coincidência dos próprios opostos, como ao fantástico dessa coincidência, é também uma reminiscência do maneirismo. O contraste agudo na obra de Dali entre a reprodução fotográfica e fiel dos detalhes e a violenta desordem de seu agrupamento corresponde, num plano muito modesto, à inclinação ao paradoxo no drama elisabetiano e na poesia lírica dos "poetas metafísicos" do século XVII. Porém a diferença de nível entre o estilo de Kafka e Joyce, no qual uma prova sóbria e muitas vêzes trivial se combina com a mais frágil transparência de idéias, e o estilo dos poetas maneiristas dos séculos XVI e XVII já não é tão grande. Em ambos os casos o verdadeiro assunto da representação é o absurdo da vida, que parece mais surpreendente e chocante quanto mais realistas são os elementos do todo fantástico. A máquina de costura e o guarda-chuva sôbre a mesa de dissecação, o cadáver do asno sôbre o piano ou um corpo nu de mulher que se abre em gavetas como uma cômoda, em suma, tôdas as formas de justaposição e simultaneidade às quais o não-simultâneo e o incompatível

22. ANDRÉ BRETON: *What is Surrealism?*, p. 67.

23. ANDRÉ BRETON: *Second Manifeste du surréalisme*, 1930; MAURICE NADEAU: *Histoire du surréalisme*, 1945, 2ª ed., p. 176.

são forçados, nada mais são do que a expressão de um desejo de dar unidade e coerência, é certo que de um modo paradoxal, ao mundo atomizado em que vivemos. A arte é assaltada por uma verdadeira mania de totalidade.[24] Parece possível estabelecer relações entre uma coisa e tudo o mais, tudo parece incluir dentro de si uma lei do conjunto. O descrédito do homem, a por assim dizer "desumanização" da arte está ligada sobretudo a essa sensação. Num mundo em que tudo é significativo ou de igual importância, o homem perde sua preeminência, e a Psicologia sua autoridade.

A crise do romance psicológico é talvez o mais notável fenômeno da nova literatura. As obras de Kafka e Joyce não são mais romances psicológicos no sentido dos grandes romances do século XIX. Em Kafka, a Psicologia é substituída por uma espécie de mitologia, e em Joyce, ainda que suas análises psicológicas sejam perfeitamente exatas, assim como os detalhes num quadro surrealista são absolutamente fiéis à natureza, não há heróis, no sentido de um centro psicológico, nem tampouco uma esfera psicológica particular na totalidade do ser. A des-psicologização do romance inicia-se já com Proust,[25] que sendo o maior mestre da análise de pensamentos e sentimentos, marca o auge do romance psicológico, mas que também representa o incipiente deslocamento da alma na balança da realidade. Pois, desde que a existência se torna simplesmente o conteúdo da consciência e as coisas adquirem significado pura e simplesmente através do médium espiritual pelo qual são experimentadas, então não se pode mais tratar aqui da Psicologia como foi entendida por Stendhal, Balzac, Flaubert, George Eliot, Tolstoy ou Dostoievsky. No romance do século XIX, a alma e o caráter do homem são vistos como o pólo oposto ao mundo da realidade física, e a Psicologia como o conflito entre o sujeito e o objeto, o ego

24. Julien Benda: *La France Byzantine,* 1945, p. 48.

25. Cf. E. R. Curtius: *Franzoesischer Geist im neuen Europa,* 1925, pp. 75-6.

e o não-ego, o espírito humano e o mundo exterior. Essa Psicologia deixa de ser predominante em Proust. Êle não está tão interessado na caracterização da personalidade individual, apesar de ser um retratista e um caricaturista ardente, como na análise do mecanismo espiritual considerado como um fenômeno ontológico. Sua obra é uma "Summa" não sòmente no sentido familiar de conter um quadro total da sociedade moderna, mas também porque descreve todo o aparato espiritual do homem moderno com tôdas as suas inclinações, instintos, talentos, automatismos, racionalismos e irracionalismos. O *Ulysses,* de Joyce, é portanto a continuação direta do romance proustiano; defrontamo-nos literalmente aqui com uma enciclopédia da civilização moderna, refletida na trama de motivos que constituem a essência de um dia na vida de uma grande cidade. Êste dia é o protagonista do romance. O abandono de um enrêdo básico é seguido pelo abandono do herói. Em lugar de uma torrente de acontecimentos, Joyce descreve uma torrente de idéias e associações; em lugar de um herói individual, um fluxo de consciência e um infindável, ininterrupto monólogo interior. A ênfase recai na ininterrupção do movimento, no "contínuo heterogêneo", no quadro caleidoscópico de um mundo desintegrado. O conceito bergsoniano de tempo é submetido a uma nova interpretação, a uma intensificação e a um desvio. O acento agora cai sôbre a simultaneidade dos conteúdos da consciência, a imanência do passado e presente, o constante fluir simultâneo dos diferentes períodos de tempo, a fluidez amorfa da experiência interior, a falta de limites da torrente do tempo pelo qual a alma é transportada, a relatividade do espaço e do tempo, o que vale dizer, a impossibilidade de diferenciar e definir o meio no qual a mente se move. Nessa nova concepção do tempo pràticamente todos os fios da contextura que forma a matéria da arte moderna convergem: o abandono de um enrêdo básico, a eliminação do herói, a renúncia à Psicologia, o "método automático de escrita" e, sobretu-

do, a técnica de montagem e a fusão de formas temporais e espaciais do filme. O nôvo conceito de tempo, cujo elemento básico é a simultaneidade e cuja natureza consiste na espacialização do elemento temporal, não se expressa de um modo tão marcante em nenhum outro gênero como nessa arte jovem, que data do mesmo período que a filosofia de tempo de Bergson. O acôrdo entre as técnicas do filme e as características do nôvo conceito de tempo é tão completo que se tem a impressão de que as categorias de tempo da arte moderna devem ter surgido tôdas da forma cinemática, e fica-se inclinado a considerar o próprio filme como o gênero mais representativo estilìsticamente da arte contemporânea, ainda que qualitativamente talvez não o mais fértil.

O teatro é sob muitos aspectos uma forma artística extremamente semelhante ao filme; especialmente em vista de sua combinação das formas espaciais e temporais, êle representa a única analogia verdadeira com o filme. Porém, o que acontece no palco é parcialmente espacial, parcialmente temporal; via de regra espacial e temporal, mas nunca uma mistura do espacial com o temporal, como são os acontecimentos num filme. A diferença fundamental entre o filme e as outras artes é que na sua reprodução do mundo os limites do espaço e do tempo são fluidos — o espaço tem um caráter quase-temporal, e o tempo, até certo ponto, um caráter espacial. Nas artes plásticas, como também no palco, o espaço permanece estático, imóvel, imutável, sem um objetivo e sem uma direção; nós nos movemos livremente por êle porque é homogêneo em tôdas as suas partes e porque nenhuma delas pressupõe a outra temporalmente. As fases do movimento não são estágios nem passos de um desenvolvimento gradual; sua seqüência não está sujeita a nenhum constrangimento. Por outro lado, o tempo na literatura — e sobretudo no drama — tem uma direção definida, uma tendência de desenvolvimento, uma meta objetiva independente da experiência de tempo do espectador; não é um simples reservatório, mas

uma sucessão ordenada. Essas categorias dramáticas de espaço e tempo, porém, têm seu caráter e funções completamente alterados no filme. O espaço perde a qualidade estática, a passividade serena torna-se agora dinâmica; êle passa a existir como se estivesse perante os nossos olhos. É fluido, ilimitado, inacabado, um elemento com sua própria história, seu próprio esquema e processo de desenvolvimento. O espaço físico homogêneo assume agora as características de um tempo histórico composto heterogêneamente. Nessa forma de arte os estágios individuais não são mais do mesmo tipo, as partes individuais de espaço não são mais do mesmo valor; ela contém posições particularmente qualificadas, algumas delas com certa prioridade no desenvolvimento e outras significando a culminância da experiência espacial. O uso do *close-up*, por exemplo, não tem sòmente um critério espacial, mas tambm representa uma fase a ser alcançada ou superada no desenvolvimento temporal do filme. Num bom filme os *close-ups* não estão distribuídos arbitrária e caprichosamente. Não são interrompidos independentemente do desenvolvimento interno da cena, não importando o tempo ou o lugar, mas sòmente quando sua energia potencial pode e deve fazer-se sentir. Pois um *close-up* não é uma figura recortada com uma moldura; é sempre apenas uma parte do quadro, como, por exemplo, as figuras de *repoussoir* na pintura barrôca que introduzem uma qualidade dinâmica no quadro semelhante à criada pelos *close-ups* na estrutura espacial de um filme.

Mas se o tempo e o espaço no filme se inter-relacionassem por serem intercambiáveis, as relações temporais adquiririam um caráter quase-espacial, assim como o espaço adquire um interêsse local e toma características temporais, em outras palavras, certo elemento de libertação é introduzido na sucessão de seus momentos. No meio temporal de um filme nós nos movemos de um modo que também é característico do espaço, completamente livres para escolher nossa

direção, prosseguindo de uma fase de tempo para outra, do mesmo modo que se vai de um quarto para outro, isolando os estágios individuais de desenvolvimento e agrupando-os, de modo geral, segundo os princípios de ordem espacial. Em resumo, o tempo aqui perde sua continuidade ininterrupta, por um lado, e, por outro, a direção irreversível. Ele pode ser levado a pausas: nos *close-ups*; a retrocessos: nos *flashbacks*; pode ser repetido: nas recordações; e pode dar saltos: nas visões do futuro. Acontecimentos coincidentes e simultâneos podem ser mostrados sucessivamente e acontecimentos temporalmente distintos podem ser mostrados simultâneamente — por revelação dupla e alternância; o que vem antes pode aparecer depois, o que vem depois pode aparecer antes do tempo. Essa concepção cinemática do tempo tem um caráter inteiramente subjetivo e aparentemente irregular comparada à sua concepção empírica e dramática. O tempo da realidade empírica é uma ordem uniformemente progressiva, ininterruptamente contínua e absolutamente irreversível na qual os acontecimentos se seguem uns aos outros como numa "corrente transportadora". É certo que o tempo dramático não é de modo algum idêntico ao tempo empírico — o embargo causado por um relógio mostrando a hora certa num palco provém dessa discrepância — e a unidade de tempo prescrita pela dramaturgia clássica pode ser interpretada até como a eliminação fundamental do tempo corrente, e ainda assim as relações temporais no drama têm mais pontos de contato com a ordem cronológica da experiência corrente do que a ordem de tempo num filme. Logo, no drama ou pelo menos no mesmo ato de um drama, a continuidade temporal da realidade empírica é preservada intacta. Aqui também, como na vida real, os acontecimentos seguem-se uns aos outros de acôrdo com a lei de progressão que não permite nem interrupções ou saltos nem repetições ou inversões, e se adapta a um padrão de tempo que é absolutamente constante, ou seja, não sofre aceleração, retardamento ou paradas de espécie al-

guma nas várias unidades (atos ou cenas). No filme, por outro lado, não sòmente a velocidade dos acontecimentos sucessivos, mas também o próprio padrão cronométrico são muitas vêzes diferentes de instantâneo para instantâneo, conforme a utilização do movimento lento ou rápido, dos cortes curtos ou demorados, dos *close-ups* mais ou menos numerosos.

Ao dramaturgo é proibido pela lógica da organização cênica repetir momentos e fases do tempo, um expediente que é muitas vêzes a fonte dos mais intensos efeitos estéticos no filme. É certo que uma parte da história é muitas vêzes tratada retrospectivamente no drama e os antecedentes são procurados no passado, mas são comumente apresentados indiretamente — ou sob a forma de uma narrativa limitada a alusões esparsas. A técnica do drama não permite ao teatrólogo voltar aos estágios passados no curso de um enrêdo progressivamente desenvolvido e inseri-los *diretamente* na seqüência dos acontecimentos, no presente dramático — isto é, sòmente há pouco tempo isso começou a ser permitido, talvez sob a influência imediata do filme, ou sob a influência da não-concepção do tempo, familiar também ao romance moderno. A possibilidade técnica de interrupção de qualquer instantâneo sem inconveniência sugere as possibilidades de um tratamento descontínuo do tempo desde o comêço e dá ao filme meios para aumentar a tensão de uma cena ou pelo processo de intercalar incidentes heterogêneos ou pelo de determinar as fases individuais da cena para diferentes partes da obra. Dêsse modo, o filme muitas vêzes produz o efeito de alguém tocando num teclado e batendo nas teclas *ad libitum*, para cima e para baixo, para a esquerda e para a direita. Num filme vemos quase sempre primeiramente o herói no comêço da carreira como um jovem, mais tarde, voltando ao passado, como uma criança; então o vemos numa parte posterior da narrativa como um homem maduro e tendo seguido sua carreira por algum tempo, finalmente o vemos vivendo ainda depois da morte, na memória de um

de seus conhecidos ou amigos. Como resultado dessa descontinuidade de tempo, o desenvolvimento retrospectivo do roteiro é combinado com o progressivo numa liberdade completa, sem nenhuma espécie de laço cronológico, e através de torções e voltas repetidas no contínuo do tempo, na mobilidade, que é a própria essência dessa experiência cinemática, é impelido para os limites extremos. A verdadeira espacialização do tempo no filme não tem lugar, no entanto, antes que a simultaneidade de narrativas paralelas seja reproduzida. É a experiência de simultaneidade de acontecimentos diferentes e espacialmente separados que coloca o público nesse estado de *suspense* que se move entre o espaço e o tempo e reclama para si as categorias de ambas as ordens. E é a proximidade e a distância simultâneas das coisas — proximidade de uma à outra no tempo e distância de uma para outra no espaço — que constitui o elemento espaço-tempo, esta dupla dimensão do tempo, que é o meio real do filme e a categoria básica de sua reprodução do mundo.

Foi descoberto num estágio anterior da história do filme que a representação de duas seqüências simultâneas de acontecimentos é parte do instrumental original de formas cinemáticas. Primeiramente, essa simultaneidade foi simplesmente registrada e trazida ao conhecimento do público por meio de relógios mostrando a mesma hora ou por meios de indicações diretas semelhantes; a técnica artística do tratamento intermitente de uma dupla narrativa e a montagem alternada de fases isoladas de tal enrêdo desenvolveu-se passo a passo. Mais tarde, porém, encontramos exemplos dessa técnica a todo momento. E se ficarmos entre dois grupos rivais, dois competidores ou duas duplas, a estrutura do filme fica dominada de qualquer modo pelo cruzamento e interseção das duas linhas diferentes, por um caráter bilateral do desenvolvimento e da simultaneidade das ações opostas. O final famoso dos primeiros e já clássicos filmes de Griffith, no qual o desfecho de um enrêdo excitante depende de um trem ou um carro,

o conspirador ou o "mensageiro a cavalo do rei", o assassino ou o salvador atingir primeiro o objetivo, usando a técnica então revolucionária dos quadros mudando contìnuamente, brilhando e sumindo como relâmpago, tornou-se o padrão do desenlace, desde que seguido por muitos filmes em situações semelhantes.

A experiência de tempo da época atual consiste sobretudo na consciência do momento em que nos encontramos: na consciência do presente. Tudo quanto é local, contemporâneo, limitado ao momento presente, tem significado e valor especiais para o homem de hoje, e, estando dominado por essa idéia, o simples fato da simultaneidade adquire um nôvo significado aos seus olhos. Seu mundo intelectual está imbuído da atmosfera do presente imediato, assim como o da Idade Média caracterizava-se por uma atmosfera extraterrena e o do iluminismo por expectativa voltada para o futuro. Êle sente a grandeza de suas cidades, os milagres de suas técnicas, a riqueza de suas idéias, as profundezas ocultas de sua psicologia na contigüidade, as interconexões e as adaptações das coisas e dos processos. O fascínio da "simultaneidade", a descoberta de que, por um lado, um mesmo homem experimenta tantas coisas diferentes, desconexas e incompatíveis num mesmo momento, e, por outro, diferentes homens em diferentes lugares muitas vêzes experimentam as mesmas coisas, de que as mesmas coisas estão acontecendo ao mesmo tempo em lugares completamente isolados uns dos outros, êsse universalismo, do qual as técnicas modernas tornaram o homem contemporâneo consciente, é talvez a verdadeira fonte da nova concepção do tempo e de tôda a rudeza com que a arte moderna descreve a vida. Essa qualidade rapsódica que distingue com maior nitidez o romance moderno das suas formas anteriores é também a característica responsável pelos seus efeitos mais cinemáticos. A descontinuidade do enrêdo e do desenvolvimento cênico, o súbito aflorar dos pensamentos e estados de espírito, a relatividade e a inconsis-

tência dos padrões de tempo nos lembram, nas obras de Proust e Joyce, Dos Passos e Virginia Woolf, os cortes, as dissoluções de imagens e as interpelações do filme; quando Proust aproxima dois incidentes que poderiam estar a trinta anos de distância como se sòmente duas horas se tivessem passado entre êles, trata-se simplesmente de um truque cinematográfico. O modo pelo qual em Proust o passado e o presente, os sonhos e a especulação interligam-se através dos intervalos de espaço e tempo, o modo pelo qual a sensibilidade, sempre procurando se enriquecer, perambula pelo espaço e o tempo, o modo pelo qual as fronteiras do espaço e tempo diluem-se nessa infindável e ilimitada corrente de inter-relações: tudo isso corresponde exatamente à fusão de espaço e tempo na qual o filme se desenrola. Proust nunca menciona datas ou idades; nunca sabemos exatamente a idade do herói de seu romance e até os relacionamentos cronológicos dos acontecimentos permanecem bastante vagos. As experiências e acontecimentos não se aderem pelo fato de estarem próximos no tempo, e a tentativa de demarcá-los e organizá-los cronològicamente seria tanto mais sem sentido, pois, segundo a opinião do próprio Proust, todo homem tem suas experiências específicas que ocorrem periòdicamente. O menino, o jovem e o homem sempre experimentam fundamentalmente as mesmas coisas; o significado de um incidente muitas vêzes só se revela para êle vários anos depois de ter acontecido; mas êle difìcilmente poderá distinguir o que se deve ao passado do que se deve à experiência que está vivendo no momento. Não se é por tôda a vida a mesma criança ou o mesmo inválido ou o mesmo estranho solitário com os mesmos nervos atentos, sensíveis a inquietos? Não se é em qualquer situação da vida uma pessoa capaz de experimentar isto e aquilo, uma pessoa que possui, nos traços de sua experiência que se repetem, a proteção contra a passagem do tempo? Tôdas as nossas experiências não ocorrem como se fôssem ao mesmo tempo? E essa simultaneidade não

é na verdade a negação do tempo? E essa negação não é uma luta pela reconquista dessa interioridade da qual o espaço físico e o tempo nos privam?

Joyce luta pela mesma interioridade e por uma expressão igualmente direta quando, como Proust, dissolve e funde o tempo bem articulado, organizado cronològicamente. Na sua obra é também a intermutação dos conteúdos da consciência que triunfa sôbre a disposição cronológica das experiências, também para êle o tempo não tem uma direção, o que faz com que o homem se mova desorientado. Mas êle leva a espacialização ainda mais longe do que Proust e mostra os acontecimentos interiores não só em cortes longitudinais como também em cortes horizontais. As imagens, as idéias, as ondas de pensamento e as recordações colocam-se lado a lado com uma desconexão súbita e absoluta; difìcilmente são levadas em consideração suas origens, a ênfase é dada à sua contigüidade, à sua simultaneidade. A espacialização do tempo vai tão longe em Joyce, que se pode começar a leitura do *Ulysses* por onde se preferir, bastando ter-se uma noção grosseira do contexto — não necessàriamente após uma primeira leitura, como se afirma, e por quase tôdas as seqüências que se escolher. O meio no qual o leitor se encontra é na verdade completamente espacial, pois o romance descreve não sòmente o retrato de uma grande cidade, mas também adota até certo ponto sua própria estrutura, a rêde de suas ruas e praças, na qual as pessoas vagueiam num vaivém, parando quando e aonde preferem. É extremamente característico da qualidade cinemática dessa técnica que Joyce não tenha escrito seu romance obedecendo à sucessão definitiva dos capítulos, mas — como é costume na produção de filmes — tenha-se tornado independente da seqüência do enrêdo e trabalhado em vários capítulos ao mesmo tempo.

Encontramos a concepção bergsoniana de tempo como é usada no filme e no romance moderno — ainda que nem

sempre tão inequìvocamente como aí — em todos os gêneros e tendências da arte contemporânea. A "simultaneidade dos estados de alma" é antes de tudo a experiência básica que estabelece uma conexão entre as várias tendências da pintura moderna, entre o futurismo dos italianos e o expressionismo de Chagall, entre o cubismo de Picasso e o surrealismo de Giorgio Chirico e Salvador Dali. Bergson descobriu o contraponto dos processos espirituais e a estrutura musical de seus inter-relacionamentos. Do mesmo modo que quando ouvimos devidamente uma peça de música temos em nossos ouvidos a conexão mútua de cada nota com tôdas as outras que já soaram, possuímos sempre em nossas experiências mais profundas e vitais tudo quanto já experimentamos alguma vez e assimilamos à nossa vivência. Se nos entendemos, lemos nossas próprias almas como se fôssem partituras musicais, solucionamos o caos dos sons emaranhados e os transformamos numa polifonia composta de diferentes partes. Tôda a parte é um jôgo com o caos e uma luta contra êle; a arte está sempre avançando cada vez mais perigosamente para o caos e libertando cada vez mais de seu poder novas regiões do espírito. Se há algum progresso na história da arte, êle consiste no crescimento constante dessas regiões arrebatadas ao caos. Com sua análise do tempo, o filme está na linha direta dêsse desenvolvimento: êle tornou possível a representação visual de experiências que antes só haviam sido expressas através de formas musicais. Ainda não apareceu porém o artista capaz de preencher com vida real essa nova possibilidade, essa forma ainda inexplorada.

A crise do filme, que parece estar-se tornando uma doença crônica, deve-se sobretudo ao fato de que êle não encontra escritores, ou, para sermos mais exatos, os escritores não estão encontrando o caminho para chegar até êle. Acostumados a fazer o que querem sem dar maiores satisfações, os escritores são agora solicitados a levar em conta produtores, diretores, roteiristas, câmaras, diretores artísticos

e técnicos de todos os tipos, apesar de não reconhecerem a autoridade dêsse espírito de cooperação, nem sequer, na verdade, a idéia de qualquer cooperação artística. Seus sentimentos revoltam-se contra a idéia da produção de obras de arte submetidas a um grupo, a uma "firma", e consideram degradantes para a arte que um comando exterior, ou, na melhor das hipóteses, uma maioria tenha a última palavra nas decisões sôbre os temas pelos quais muitas vêzes estão impossibilitados de se responsabilizar. Do ponto de vista do século XIX, essa situação à qual o escritor deve adaptar-se é completamente inusitada e anormal. Os esforços artísticos atomizados e descontrolados do presente encontram-se agora pela primeira vez frente a um princípio oposto à sua anarquia. Pois o simples fato de um empreendimento artístico baseado na cooperação é a evidência de uma tendência integradora da qual — se não se levar em conta o teatro, onde de qualquer modo a questão é mais de reprodução do que de produção de obras de arte — não se havia tido exemplo perfeito desde a Idade Média e, em particular, desde as corporações artesanais. A distância que contudo ainda existe entre a produção de um filme e o princípio comumente aceito de uma produção artística coletiva reflete-se não só na incapacidade de muitos escritores de estabelecer uma conexão com o filme, mas também em fenômenos tais como Chaplin, que acredita dever fazer sòzinho o máximo possível em seus filmes: o papel principal, a direção, o roteiro, a música. Mas mesmo que isso seja sòmente o comêço de um nôvo método de produção artística organizada, a estrutura ainda vazia de uma nova integração, ainda assim aqui como na vida econômica, social e política da época presente, luta-se por um planejamento totalizante, sem o qual tanto o nosso mundo cultural como o material ameaçavam desintegrar-se. Defrontamo-nos aqui com a mesma tensão que encontramos em tôda a nossa vida social: democracia e ditadura, especialização e integração, racionalismo e irracionalismo chocando-

se uns contra os outros. Mas se até no campo da Economia e da Política o planejamento não pode ser sempre solucionado com a imposição de regras de comportamento, isso é ainda menos possível na arte, onde tôda violação da espontaneidade, todo nivelamento forçado do gôsto artístico, tôda regulamentação institucionalizada da iniciativa pessoal, implicam perigos grandes, se bem que não mortais, como se imagina muitas vêzes.

Mas como, numa época da mais extrema especialização e do mais sofisticado individualismo, podem ser concretizadas a harmonia e a integração de esforços individuais? Como, para falar em têrmos práticos, pode a situação ser levada a um estágio tal em que as mais pobres invenções literárias algumas vêzes sustentem os filmes de maior sucesso técnico? Não se trata de diretores competentes contra escritores incompetentes, mas de dois fenômenos pertencentes a duas épocas diferentes — o escritor solitário, isolado, dependente de seus próprios recursos e os problemas do filme, que só podem ser solucionados coletivamente. A unidade produtora cinematográfica coletiva antecipa uma técnica social da qual ainda não somos capazes, do mesmo modo que a câmara recém-inventada antecipou uma técnica artística da qual na época não se conhecia o alcance ou poder. A reunião das funções separadas, e sobretudo a união pessoal do diretor e do autor, que foi sugerida como um meio de se superar a crise, seria mais uma evasão ao problema do que a sua solução, pois isso iria impedir e não abolir a especialização que deve ser vencida, não iria concretizar, mas simplesmente evitar a necessidade do planejamento de que se carece. O princípio individual-monístico no desempenho das várias funções, em lugar de uma divisão de trabalho organizada coletivamente, corresponde não só externa e tècnicamente a um método amadorístico de trabalho, mas também implica uma falta de tensão interior que é reminiscente da simplicidade do filme amador. Ou pode todo o esfôrço para realizar uma

produção artística baseada no planejamento ter sido sòmente um distúrbio temporário, um simples episódio, que agora está sendo varrido novamente pela torrente de individualismo? Será talvez o filme não o início de uma nova era artística, mas a continuação hesitante da velha cultura individualista, ainda cheia de vitalidade, à qual devemos tôda a arte pós-medieval? Sòmente se assim fôsse, seria possível solucionar a crise do filme com a união pessoal de certas funções, ou seja, renunciando parcialmente ao princípio de trabalho coletivo.

A crise do filme, no entanto, está também ligada a uma crise do próprio público. Os milhões e milhões que lotam milhares de cinemas em todo o mundo, de Hollywood a Xangai e de Estocolmo à Cidade do Cabo, diàriamente e de hora em hora, essa singular comunidade humana que abrange o mundo todo tem uma estrutura social muito confusa. O único elo entre essas pessoas é que tôdas elas fluem para os cinemas, e ao sair estão tão amorfas como quando para aí foram impelidas; permanecem uma massa heterogênea, inarticulada, informe, cujo único traço comum é não pertencer a nenhuma classe ou cultura uniformes. Essa massa de freqüentadores de cinema mal pode ser chamada de "público" pròpriamente, pois sòmente um grupo mais ou menos constante de espectadores merece ser considerado como tal, grupo êsse que até certo ponto é capaz de garantir a continuidade de produção num ramo artístico determinado. Aglomerações de caráter público baseiam-se no entendimento mútuo; mesmo se as opiniões estão divididas, elas divergem num mesmo plano. Mas no que diz respeito às massas que se sentam lado a lado nos cinemas e que não foram submetidas a uma prévia formação intelectual comum de nenhum tipo, seria em vão procurar-se tal plataforma de entendimento mútuo. Se essas pessoas não gostam de um filme, há uma probabilidade tão pequena de acôrdo entre elas, quanto

às razões de sua repulsa, que se é obrigado a supor que até a aprovação geral se baseia num equívoco.

As unidades de público homogêneas e constantes que, como mediadoras entre os que produzem arte e as camadas sociais que não têm real interêsse artístico, haviam sempre desempenhado uma função fundamentalmente conservadora, foram dissolvidas, como sabemos, com o avanço da democratização do entretenimento artístico. As platéias burguesas constantes dos teatros estatais e municipais do século passado formavam ainda um corpo mais ou menos uniforme, orgânicamente desenvolvido, mas com o fim do teatro de repertório até os últimos vestígios dêste público foram dispersados e desde então uma platéia realmente integrada só se forma em circunstâncias especiais, ainda que em alguns casos o tamanho de tais platéias seja maior do que nunca. O mesmo se deu com o eventual público freqüentador de cinema, que tem de ser cativado constantemente por atrações novas e originais. O teatro de repertório, o teatro seriado e o cinema marcam os estágios sucessivos da democratização da arte e a perda gradual do caráter festivo que antes era de certa maneira propriedade de tôda forma de teatro. O cinema dá o passo final nesse caminho de profanação, pois mesmo para se ir ao moderno teatro metropolitano, tendo em cartaz uma peça popular qualquer, é necessária certa preparação interior e exterior — na maioria dos casos os lugares têm de ser reservados com antecedência, é preciso que se obedeça a um horário fixo e que se esteja preparado para uma ocupação que tomará tôda a noite — enquanto ao cinema se vai *en passant,* em roupa comum, e a qualquer hora durante as sessões contínuas. O aspecto "cotidiano" do filme está em perfeito acôrdo com a improvisação e a despretensão de uma ida ao cinema.

O filme representa a primeira tentativa, desde o início de nossa moderna civilização individualista, de produzir arte para um público-massa. Como é sabido, as mudanças na es-

trutura do público teatral e leitor, relacionadas com a ascensão da "peça de *boulevard*" e o "romance de folhetim" no início do século passado, constituíram o verdadeiro início da democratização da arte, que atinge o auge com a ocorrência da massa aos cinemas. A transição do teatro privado das côrtes de príncipes para o teatro burguês estatal ou municipal e depois para os "trustes teatrais", ou da ópera para a opereta e depois para a revista, marcou as fases distintas de um desenvolvimento caracterizado pelo esfôrço para absorver círculos cada vez maiores de consumidores, a fim de cobrir os custos dos crescentes investimentos. O material necessário para uma opereta ainda poderia ser mantido por um teatro de tamanho médio, o de uma revista ou de um grande *ballet* já teria de viajar de uma grande cidade para outra; a fim de amortizar o capital investido, os freqüentadores de cinema de todo o mundo têm de contribuir para o financiamento de um grande filme. Mas é isso que determina a influência das massas na produção artística. Por sua simples presença em espetáculos teatrais em Atenas ou na Idade Média, as massas nunca foram capazes de influir diretamente nas formas de arte; sòmente depois que se tornaram consumidoras e passaram a pagar o preço de seu entretenimento é que sua presença se tornou um fator decisivo na história da arte.

Sempre houve um elemento de tensão entre a qualidade e a popularidade da arte, o que não quer dizer em absoluto que as massas em todos os tempos se tenham declarado em princípio contra a arte qualitativamente boa, em favor de uma arte inferior. Naturalmente, a apreciação de uma arte mais elaborada apresenta maiores dificuldades para as massas do que a de uma arte mais simples e menos desenvolvida, mas a falta de uma compreensão adequada não as impede necessàriamente de aceitar essa arte — se bem que não exatamente devido à sua qualidade estética. O sucesso junto às massas está completamente divorciado de critérios qualitati-

vos. Elas não reagem ao que é bom ou mau artìsticamente, mas a impressões que as fazem sentir-se tranqüilizadas ou alarmadas na sua própria esfera de existência. Interessam-se por aquilo que tem valor artístico, contanto que se apresente de modo a adaptar-se à sua mentalidade, ou seja, contanto que o tema seja atraente. Neste ponto, as probabilidades de sucesso de um bom filme são em princípio muito maiores do que as de um bom quadro ou de um bom poema. Pois, excluindo o filme, a arte moderna é quase um "livro fechado" para os leigos; é intrìnsecamente impopular, porque seus meios de comunicação transformaram-se, no curso de um desenvolvimento longo e estanque, numa espécie de código secreto, ao passo que aprender o nôvo idioma em desenvolvimento do filme não passa de uma brincadeira de criança até para o mais primário público de cinema. Em vista dessa feliz síntese, ficar-se-ia inclinado a tirar conclusões otimistas a longo prazo sôbre o futuro do filme, se não se soubesse que êsse tipo de acôrdo intelectual não é senão um estado de infância paradisíaco, provàvelmente repetido sempre que surge uma nova arte. Talvez mesmo os meios cinemáticos de expressão deixem de ser inteligíveis para a próxima geração, e certamente mais cedo ou mais tarde surgirá o abismo que até nesse campo separa o leigo do conhecedor. Sòmente uma arte jovem pode ser popular, pois assim que ela começa a envelhecer é necessário, para que se possa entendê-la, que se esteja familiarizado com os estágios anteriores de seu desenvolvimento. Entender uma arte significa compreender a conexão necessária entre seus elementos formais e materiais; enquanto uma arte é jovem, há uma relação natural e sem problemas entre seu conteúdo e seus meios de expressão, ou seja, há uma passagem direta que conduz de seu tema às suas formas. Com o passar do tempo essas formas tornam-se independentes dos temas, tornam-se autônomas, mais pobres de significado e mais difíceis de serem interpretadas, até o momento em que se tornam acessíveis sòmente

a uma camada mínima do público. No filme êsse processo mal começou, e muitos dos freqüentadores de cinema ainda pertencem à geração que assistiu ao nascimento do filme e testemunhou o significado total de suas formas. Mas êsse processo de distanciamento já se faz sentir na renúncia de diretores contemporâneos a muitos dos chamados meios "cinemáticos" de expressão. Os efeitos tão populares num determinado momento, produzidos pelos diferentes ângulos da câmara e manobras, pela alteração de distâncias e velocidades, pelos truques de montagem e reprodução, pelos *close-ups* e as panorâmicas, pelos cortes e *flashbacks,* pelas introduções e desaparecimentos graduais de imagens e sua dissolução, hoje em dia parecem artificiais, pois os diretores e as câmaras, sob a pressão de uma segunda geração de formação já menos cinematográfica, concentram a atenção na narração clara, equilibrada e excitante de uma história, e acreditam que podem aprender mais com os mestres da *pièce bien faite* do que com os mestres do cinema mudo.

É inconcebível que, no estado presente do desenvolvimento cultural, uma arte possa vir a recomeçar desde o princípio, mesmo que, como o filme, tenha à disposição meios inteiramente novos. Mesmo o mais simples enrêdo possui uma história e traz consigo certas fórmulas dramáticas e épicas de períodos literários anteriores. O filme, cujo público pertence em média à pequena burguesia, toma essas fórmulas emprestadas à ficção leve da alta classe média e entretém os atuais freqüentadores de cinema com os efeitos dramáticos do passado. A produção cinematográfica deve seus maiores sucessos à compreensão do fato de ser a mente do pequeno-burguês o ponto de encontro psicológico das massas. A categoria psicológica dêsse tipo humano tem no entanto um alcance maior do que a categoria sociológica da atual classe média; ela compreende fragmentos das classes alta e baixa, ou seja, os elementos consideráveis que, quando não estão comprometidos numa luta direta por sua existência,

unem sem reserva suas fôrças às das classes médias, sobretudo no que diz respeito a entretenimento. O público-massa do filme é o produto dêsse processo uniformizador, e, se o filme é aproveitável, tem de se apoiar na classe da qual provém o nivelamento intelectual. A classe média, especialmente desde que surgiu a "nova classe média", com seu exército de "empregados", pequenos servidores civis e funcionários de emprêsas particulares, viajantes comerciais e empregados de lojas, tem flutuado "por entre as classes" e tem sido sempre usada como ponte entre as diferenças existentes entre elas.[26] Sentiu-se sempre ameaçada por todos os lados, mas preferiu desistir de seus interêsses reais do que de suas esperanças e de suas perspectivas proclamadas. Quis ser considerada como parte da alta burguesia, apesar de na realidade partilhar o quinhão da classe baixa. Mas sem uma posição social claramente delineada, não é possível uma consciência coerente e uma concepção consistente da vida, e o produtor cinematográfico tem sido capaz de se apoiar com firmeza na desorientação dêsses elementos desenraizados da sociedade. A atitude pequeno-burguesa com relação à vida caracteriza-se por um otimismo impensado e não-crítico. O pequeno-burguês acredita na extrema insignificância das diferenças sociais e, conseqüentemente, quer ver filmes nos quais as pessoas simplesmente se transfiram de uma camada social para outra. Para essa classe média o cinema corresponde ao romantismo social que a vida nunca concretiza e que tampouco as bibliotecas realizam de um modo tão convincente como o filme com seu ilusionismo. "Cada um traça seu próprio destino", eis a sua crença suprema e o motivo básico das fantasias da vontade que atrai a classe média para o cinema. Will Hays, o antigo "czar do filme", estava ciente disso quando incluiu em suas direções para a indústria cinemato-

26. Cf. Emil Lederer-Jakob Marschak: "Der neve Mittelstand", *Grundriss der Sozialoekonomik*, IX/1, 1926.

gráfica americana a instrução de "mostrar a vida das classes mais altas".

A evolução da fotografia em movimento para o filme como arte dependeu de duas conquistas: a invenção do *"close-up"* — atribuída ao diretor americano D. W. Griffith — e um nôvo método de interpolação descoberto pelos russos, o chamado *short-cutting*. Os russos, no entanto, não inventaram a interrupção freqüente da continuidade de uma cena; os americanos há muito tinham à sua disposição êste meio de criar atmosferas excitantes ou acelerações dramáticas; o nôvo fator no método russo, porém, era a limitação dos *flashes* a *close-ups* — renunciando à inserção de *long-shots* — e a diminuição, levada ao limite extremo da perceptibilidade, dos instantâneos individuais. Os russos conseguiram dêsse modo encontrar um estilo expressionista para a descrição de certas atmosferas agitadas, ritmos nervosos, e velocidades muito desenvolvidas, que tornou possíveis efeitos inteiramente novos, inatingíveis em nenhuma outra arte. A qualidade revolucionária dessa técnica de montagem consistiu, no entanto, menos na rapidez do corte, na velocidade e no ritmo das mudanças de instantâneos, e na extensão dos limites do exeqüível cinemàticamente, do que no fato de que êste não era mais um fenômeno de um mundo homogêneo de objetos, mas de elementos da realidade completamente heterogêneos, que eram colocados frente a frente. Assim mostrou Eisenstein a seguinte seqüência do *Encouraçado Potemkin:* homens trabalhando desesperadamente, casa das máquinas do cruzador; mãos ocupadas, rodas girando; faces contorcidas pelo esfôrço, pressão máxima do manômetro; um tórax ensopado de suor, uma caldeira incandescente; um braço, uma roda; uma roda, um braço; máquina, homem; máquina, homem; máquina, homem, Duas realidades absolutamente diferentes, uma espiritual e uma material, foram reunidas aqui, e não só reunidas, mas identificadas, na verdade uma procedendo da outra. Mas uma trans-

gressão consciente e deliberada pressupunha uma filosofia que nega a autonomia de esferas individuais de vida, como faz o surrealismo, e como vem fazendo o materialismo histórico desde o princípio.

Que isso não é simplesmente uma questão de analogias, mas de equações, e que o confronto das diferentes esferas não é simplesmente matafórico, torna-se ainda mais óbvio quando a montagem não mais exibe dois fenômenos interligados, mas sòmente um, e em lugar daquele que era de esperar, pelo contexto, outro diferente. Assim, em o *Fim de São Petersburgo*, Pudovkin mostra um candelabro de cristal, tremendo, representando o poder despedaçado da burguesia; uma escada íngreme e interminável pela qual sobe uma pequena figura humana, representando a hierarquia oficial, com seus milhares de degraus intermediários e seu cume inatingível. Em *Outubro,* de Eisenstein, o crepúsculo dos czares é representado por sombrias estátuas eqüestres sôbre pedestais inclinados, imagens cambaleantes de Buda usadas como bugiganga, e ídolos negros quebrados. Em *Greve,* as execuções são substituídas por cenas de matadouros. Por tôda parte as coisas tomam o lugar das idéias; coisas que expressam o aspecto ideológico das idéias. Uma situação histórico-social dificilmente terá encontrado uma expressão mais direta na arte do que a crise do capitalismo e a filosofia marxista da história nessa técnica de montagem. Uma túnica coberta de condecorações, porém sem a cabeça, simboliza nos filmes russos o automatismo da máquina da guerra; botas novas e fortes de soldados, a brutalidade cega do poder militar. Assim, no *Encouraçado Potemkin,* vemos sòmente essas botas pesadas, indestrutíveis e impiedosas em lugar dos cossacos avançando rígidos. Boas botas são o requisito para o poder militar, é êste o sentido dessa montagem *pars pro todo;* do mesmo modo, o sentido do exemplo anterior do *Potemkin* era que as massas vitoriosas nada mais são do que a personificação da máquina triunfante. O homem, com suas idéias, fé e espe-

rança, é simplesmente uma função do mundo material no qual vive; a doutrina do materialismo histórico torna-se o princípio formal da arte cinematográfica russa. É preciso não esquecer, no entanto, até que ponto todo o método de representação do filme, especialmente sua técnica de *close-up,* que desde o princípio favorece a descrição dos requisitos e é calculada no sentido de dar a êles um importante papel motivador, faz concessões a êsse materialismo. Por outro lado, a questão da possibilidade de ser tôda essa técnica, na qual os acessórios materiais são trazidos para o primeiro plano, um simples produto do materialismo não pode ser simplesmente encerrado. Pois o fato de ser o filme a criação da época histórica que assistiu à exposição das bases ideológicas do pensamento humano não é uma coincidência mais pura do que o fato de terem sido os russos os primeiros expoentes clássicos dessa arte.

Diretores de cinema por todo o mundo, independentemente das divergências nacionais e ideológicas, adotaram as formas típicas do filme russo e com isso confirmaram o fato de que, a partir do momento em que um conteúdo tenha sido traduzido em forma, essa forma pode ser adotada por qualquer um e usada como um expediente puramente técnico, sem a base ideológica da qual emergiu. O paradoxo da historicidade e da extratemporalidade da arte, ao qual se refere Marx na sua *Introdução à Crítica da Economia Política,* tem suas raízes nessa capacidade da forma de tornar-se autônoma: "É concebível um Aquiles numa era da pólvora e do chumbo?", pergunta êle. "Ou a Ilíada, nesses dias do prelo e dos tipos de imprensa? O canto, a lenda e a musa não perdem necessàriamente seu sentido na era da Imprensa? Porém a dificuldade não está no fato de que a arte e a épica grega se ligam a certas formas de desenvolvimento social, mas no fato de nos proporcionarem elas ainda hoje satisfação estética, de em certo sentido atuarem como uma norma, como um modêlo inatingível". As obras de Eisenstein e Pu-

dovkin são sob certos aspectos as epopéias heróicas do cinema; o fato de serem consideradas como modelos, independentemente das condições sociais que tornaram possível sua realização, não é mais surpreendente do que o fato de que Homero ainda nos dar uma suprema satisfação artística.

O filme é a única arte em que a Rússia Soviética possui realizações importantes a seu crédito. A afinidade entre o jovem Estado comunista e a nova forma de expressão é nítida. Ambos são fenômenos revolucionários movendo-se por novos caminhos, sem um passado histórico, sem tradições que constrangem e deformam, sem pressuposições de natureza cultural ou rotineira de espécie alguma. O filme é uma forma elástica, extremamente maleável, não-esgotada, que não oferece nenhuma resistência interior à expressão de novas idéias. É um meio de comunicação não-sofisticado e popular que faz um apêlo direto às grandes massas, é um instrumento de propaganda cujo valor foi imediatamente reconhecido por Lênin. A atração que exercia como um entretenimento irrepreensível, ou seja, não-comprometido històricamente, era desde o princípio tão grande do ponto de vista da política cultural comunista, seu estilo "de livro de figuras" tão fácil de ser apreendido, a possibilidade de ser usado para a propagação de idéias entre os incultos tão simples, que parece ter sido criado especialmente para os propósitos de uma arte revolucionária. Além do mais, o filme é uma arte derivada dos fundamentos espirituais da técnica, e, por conseguinte, ainda mais em acôrdo com os problemas a ela reservados. A máquina é a sua origem, seu meio de ação e seu assunto mais adequado. Os filmes são "fabricados" e permanecem ligados a um aparato, a uma máquina; mais estreitamente do que os produtos das outras artes. A máquina coloca-se aqui entre o criador e sua obra e entre o público e o seu gôzo da arte. O movimento motorizado, mecânico, automático, é o fenômeno básico do filme. A corrida, o percurso e o vôo, a fuga e a perseguição, a superação de obstáculos

espaciais são o tema cinemático por excelência. O filme nunca está realmente no seu elemento a não ser quando descreve movimento, velocidade e ritmo. Os prodígios e os truques maliciosos de instrumentos, autômatos e veículos estão entre seus temas mais antigos e de maior efeito. As velhas comédias exprimiam por vêzes uma admiração ingênua, por outras, um arrogante desdém pela técnica, mas geralmente representavam a autoprovocação do homem prêso nas rodas de um mundo mecanizado. O filme é sobretudo uma "fotografia" e, dêsse modo, já é uma arte técnica, de origens mecânicas, cujo objetivo é a repetição mecânica,[27] em outras palavras, graças ao baixo custo de sua reprodução, uma arte popular e fundamentalmente "democrática". É perfeitamente compreensível que se tenha adaptado ao bolchevismo, com o seu romantismo da máquina, seu fetichismo da técnica e sua admiração pela eficiência. Do mesmo modo é também compreensível que os russos e os americanos, como os dois povos de mentalidade técnica mais desenvolvida, tenham sido companheiros e rivais no desenvolvimento dessa arte. O filme, no entanto, não concordava sòmente com seu tecnicismo, mas também com seu interêsse pelo documentário, pelo fatual e pelo autêntico. Tôdas as obras mais importantes da arte cinematográfica russa são até certo ponto filmes documentários, documentos históricos da construção da nova Rússia, e o que nós devemos de melhor ao filme americano consiste na reprodução documentária da vida americana, da rotina cotidiana da máquina econômica e administrativa americana, das cidades de arranha-céus e das fazendas do Centro-Oeste, da polícia americana e do mundo dos *gangsters*. Pois um filme é mais cinemático quanto maior fôr a participação dos fatos extra-humanos e materiais na sua descrição da realidade, em outras palavras, quanto mais estreita fôr a cone-

27. WALTER BENJAMIN: "L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée", *Zeitschrift fuer Sozial Forschunv*, 1936, V/145. (Vide *Sociologia da Arte*, IV.)

xão nessa descrição entre o homem e o mundo, a personalidade e o ambiente, o fim e os meios.

A tendência ao concreto e ao autêntico — ao "documento" — é uma evidência não só da fome intensificada de realidade característica da época presente, do seu desejo de estar bem informada sôbre o mundo, com um motivo ulterior ativista, mas também da recusa em aceitar os objetivos artísticos do século passado, que está expressa no abandono da história e do herói individual, psicològicamente bem definido. Esta tendência, que está ligada no filme documentário a uma fuga ao ator profissional, representa novamente não só o desejo que sempre ocorre na história da arte de mostrar a crua realidade e a verdade pura, os fatos não-adulterados, ou seja, a vida "como ela realmente é", mas também, muitas vêzes, uma renúncia à arte. Em nossa época o prestígio da estética está sendo minado de muitos modos. O filme documentário, a fotografia, as reportagens jornalísticas, o romance-reportagem não são absolutamente arte no seu sentido tradicional. Além disso, os mais inteligentes e os mais dotados representantes dêsses gêneros não insistem de modo algum em que seus produtos sejam considerados como "obras de arte"; antes consideram a arte como tendo sido sempre um subproduto criado a serviço de um objetivo condicionado ideològicamente.

Na Rússia Soviética a arte é considerada como meio para se chegar a um fim. O utilitarismo é sem dúvida condicionado sobretudo pela necessidade de colocar todos os meios disponíveis a serviço da reconstrução comunista e de exterminar o esteticismo da cultura burguesa, que com o seu *"l'art pour l'art"*, a sua atitude vital contemplativa e silenciosa, constitui o maior perigo possível para a revolução social. É a consciência dêsse perigo que torna impossível aos construtores da política cultural comunista fazer justiça aos desenvolvimentos artísticos dos últimos cem anos, e é a negação dêsse desenvolvimento que faz com que suas idéias sôbre

arte pareçam tão ultrapassadas. Prefeririam recuar o significado histórico da arte ao nível da monarquia de julho, e não é só em relação ao romance que êles têm em mente o realismo da metade do século passado; nas outras artes, particularmente na pintura, encorajam a mesma tendência. Num sistema de planejamento universal, em meio a uma luta pela sobrevivência, não se pode esperar que a arte elabore sua própria salvação. Mas a arregimentação da arte não deixa de apresentar riscos, mesmo sob o aspecto do objetivo imediato; neste processo ela também perde muito de seu valor como um instrumento de propaganda.

Não há dúvida de que a arte produziu muitas das suas maiores criações sob compulsão e comando e que teve de se conformar aos desejos de um despotismo desumano no Oriente antigo e às exigências de uma rígida cultura autoritária na Idade Média. Mas mesmo a compulsão e a censura têm um significado e um efeito diferentes nos diferentes períodos da história. A diferença básica entre a situação atual e a de épocas anteriores é que nos encontramos num período histórico posterior à Revolução Francesa e ao liberalismo do século XIX, e que tôda idéia que temos, todo impulso que sentimos é permeado por êste liberalismo. Pode-se argumentar que o cristianismo também teve de destruir uma civilização muito adiantada e comparativamente liberal e que a arte medieval surgiu de princípios muito modestos; é preciso não esquecer, no entanto, que a primitiva arte cristã teve na verdade um início completamente original, enquanto a arte da Rússia Soviética partiu de um estilo que já estava historicamente bastante desenvolvido, apesar de hoje em dia já estar ultrapassado. Mas mesmo se se quisesse crer que os sacrifícios exigidos são o preço de um nôvo "gótico", não haveria nenhuma garantia de que êsse "gótico" não se tornaria novamente, como na Idade Média, o domínio exclusivo de uma elite cultural comparativamente pequena.

O problema não é confinar a arte ao horizonte atual das massas, mas estender o horizonte das massas tanto quanto possível. O caminho para a verdadeira apreciação da arte é a educação. Não a simplificação violenta da arte, mas o treinamento da capacidade de julgamento estético é que é o meio pelo qual o monopólio constante da arte por parte de uma minoria insignificante pode ser impedido. Aqui também, como em todo o campo da política cultural, a grande dificuldade está no fato de que tôda interrupção arbitrária do desenvolvimento foge ao problema real, ou seja, cria uma situação na qual o problema não aparece e com isso adia simplesmente a tarefa de encontrar uma solução. No momento, dificilmente haverá um caminho praticável conduzindo a uma arte primitiva, porém de valor. A arte genuína, progressista, criadora atualmente, só pode significar arte elaborada. Nunca será possível a todos gozá-la e apreciá-la do mesmo modo, mas a participação das massas pode ser aumentada e aprofundada. Os requisitos para um afrouxamento do monopólio cultural são antes de tudo econômicos e sociais. Nada mais temos a fazer senão lutar pela criação dêsses requisitos.

CONDICIONAMENTO E SIGNIFICAÇÃO HISTÓRICO-FILOSÓFICA DO ROMANCE*

GYORGY LUKÁCS

Tradução de Lena Chaves

A COMPOSIÇÃO ROMANESCA é uma fusão paradoxal de elementos heterogêneos e descontínuos chamados a constituir-se numa unidade orgânica permanentemente posta em questão. As relações que dão coerência a êsses elementos abstratos são, na sua pureza abstrata, apenas de natureza formal; assim, o princípio último unificante só poderia ser a ética da subjetividade criadora, ética tornada evidente pelos próprios conteúdos. Mas é preciso que esta se anule a fim de que se possa realizar a objetividade normativa de criador épico. E ela é, contudo, incapaz de penetrar inteiramente os objetos a que deve dar uma forma. Não se pode despojar inteiramente do seu aspecto subjetivo para surgir como o significado imanente ao mundo dos objetos. Também é necessário que, para alcançar o toque criador de equilíbrio, ela mesma se corrija por meio de uma nova ética, determinada por sua vez pelos conteúdos. É essa interação entre dois com-

* *La Théorie du Roman*, Gyorgy Lukács, Édition Gonthier, Bibliothèque Médiation, 1963, pp. 78-89 (N. do T.).

plexos éticos, essa dualidade na criação e essa unidade na forma que dá a substância da ironia, essa intenção normativa própria do romance, que a estrutura de seus elementos condena a uma extrema complexidade.

Para tôda a forma que exprime a idéia como encarnada na realidade, o destino da idéia no real não tem nenhuma necessidade de se tornar o objeto de uma reflexão dialética. A relação entre o ideal e o real se esgota na criação da forma sensível; não fica entre elas nenhum vácuo capaz de as distanciar uma da outra e que não pudesse ser preenchido pela sabedoria do escritor intervindo de forma consciente e manifesta; essa sabedoria, conseqüentemente, pode dissimular por trás das formas e não é de maneira nenhuma forçada a se superar, enquanto ironia, na criação literária. Porque a reflexão do indivíduo que faz obra de escritor, a sua atitude ética em relação ao conteúdo, apresenta um duplo caráter: refere-se principalmente à estruturação reflexiva do destino que, na vida, cabe ao ideal, o caráter de simples fato dessa relação e o juízo de valor incidindo sôbre a sua realidade; mas essa reflexão torna-se, por sua vez, objeto de outra reflexão para a qual não é mais do que uma idéia, algo de subjetivo, uma simples postulação, um destino que — desta vez puramente refletido e subsistindo apenas na pessoa do narrador — para ela também se anuncia numa realidade que lhe permanece estranha e exige receber uma forma.

Essa necessidade de reflexão constitui a profunda melancolia de qualquer grande romance autêntico. A ingenuidade do escritor — fórmula que traduz apenas o caráter íntimamente inartístico de pura reflexão — sofre uma coação que a transforma no seu contrário. O compromisso desesperadamente obtido, o equilíbrio incerto entre duas reflexões que se suprimem mùtuamente, a segunda ingenuidade, ou seja, a objetividade do romancista, constitui apenas um sucedâneo formal da primeira. Permite a estruturação e conclui a forma. Mas o próprio mundo dessa conclusão devolve com um

gesto eloqüente para o sacrifício que foi preciso a princípio consentir, para o Paraíso para sempre perdido que se procurou e não se encontrou, cuja busca inútil e abandono resignado permitiram completar o círculo da forma.

O romance é a forma da virilidade amadurecida. Seu autor não pode continuar a acreditar, com a jovem fé irradiante que é a de tôda poesia, que o destino e o sentimento são dois nomes da mesma coisa, um conceito único e próprio. À medida que se enraiza nêle, de maneira mais dolorosa e mais profunda, a necessidade de se opor à vida, a título de exigência, essa profissão de fé essencial a qualquer criação literária, é preciso que êle aprenda, da maneira mais dolorosa e mais profunda, a compreender que se trata de uma pura exigência e não de uma realidade efetiva. E êsse discernimento que é ironia se vira tanto contra os seus heróis que, com a juventude exigida por tôda a poesia, não conseguem fazer passar essa crença para o plano da realidade como contra a sua própria capacidade, obrigada a encarar a vaniidade de tal combate e a vitória final do real.

Mas ainda, a ironia desdobra-se em cada uma dessas duas direções. Compreende não apenas o que essa luta tem de desesperada, mas o que o seu fim tem de mais desesperado ainda, o duro golpe que representa o fato de se adaptar a um mundo para o qual qualquer ideal é uma coisa estranha e, para triunfar sôbre o real, renunciar à irreal idealidade da alma. E a ironia, dando forma à irrealidade, como fôrça vitoriosa, não se contenta em revelar a inanimidade dessa realidade em face daquilo que venceu, em mostrar que essa vitória nunca poderá ser definitiva, que não cessarão de a abalar novas alterações da idéia, mas mostra também que a superioridade do mundo deriva muito menos de sua fôrça própria, demasiado brutalmente privada de qualquer orientação que lhe permita levar vantagem do que de uma problemática interna, e contudo necessária, da alma carregada de ideal.

A melancolia da idade adulta deriva de fato desta se agarrar à dilacerante experiência vivida pela qual vê desaparecer ou decrescer sua confiança juvenil na voz íntima de sua vocação. Mas constata ao mesmo tempo que por mais que perscrute êsse mundo exterior ao qual se consagra de ora em diante para aprender com êle os meios de dominá-lo, nunca percebe essa outra voz que, inequìvocamente, lhe mostraria o caminho a seguir, o fim para o qual deve encaminhar-se. Os heróis da juventude têm, como companheiros de caminho, os próprios deuses: quer encontrem, ao fim da viagem, o relâmpago da desgraça ou o brilho do triunfo, ou os dois juntos, jamais caminham sós, são sempre guiados. Daí a profunda segurança de seus passos. Podem, abandonados por todos, em ilhas desertas, derramar lágrimas de desolação; podem titubear até as portas do inferno, fulminados pela pior cegueira. Nunca deixam de estar banhados por uma atmosfera de segurança: do deus que traça antecipadamente os caminhos do herói e o precede.

Os deuses decaídos e aquêles que não têm ainda autoridade reconhecida se tornam demônios; o seu poder é atuante e vivo, porém não mais penetra, ou ainda não penetra, o mundo. O mundo recebeu uma coerência significante e obedece a uma causalidade incompreensível para a fôrça viva e eficaz do deus transformado em demônio, e que, do seu ponto de vista, faz aparecer êsses enredos como puro absurdo. Mas a fôrça da sua eficácia não é, nem pode ser, destruída por tão pouco, porque o ser do nôvo deus se apóia no desaparecimento do antigo, de modo que possuem ambos, na esfera do único ser essencial, o ser metafísico, o mesmo grau de realidade. Goethe disse do demônio:

"Não era divino, pois parecia despojado de razão, não era humano, pois lhe faltava o entendimento; nem diabólico, porque era caridoso, nem angélico, porque muitas vêzes demonstrava uma maligna alegria em destruir. Assemelhava-se ao acaso, pois não tinha nenhuma lógica; não deixava de

ter afinidade com a Providência, porque era capaz de estabelecer relações. Tudo o que era limitado para nós, êle parecia poder atravessar de um lado a outro; parecia dispor à vontade dos elementos necessários à nossa existência, contraía o tempo e dilatava o espaço; parecia satisfazer-se apenas no impossível e rejeitar o possível com desdém".

Cantudo, há uma aspiração essencial da alma a que só importa o essencial, qualquer que seja sua origem e sejam quais forem os seus fins. Existe uma nostalgia da alma onde o apêlo da pátria é tão forte que é forçado a avançar a todo custo — numa impetuosidade cega — pelo primeiro caminho que pareça conduzi-la até lá. E é tão grande êsse ardor que uma alma dessa natureza pode prosseguir o seu caminho até a sua meta. Para ela, na realidade, não há caminho que não conduza à essência, à moradia, pois sua própria adequação é que é a sua verdadeira pátria. É por isso que a tragédia desconhece qualquer diferença verdadeira entre deus e demônio, enquanto na epopéia, quando um demônio pisa no seu campo, trata-se sempre de um ser superior ao homem, mas subordinado e sem poder, de uma débil divindade.

A tragédia elimina a hierarquia dos mundos superiores. Para ela, não existe nem deus nem demônio, porque o mundo exterior nada mais é que uma ocasião dada à alma de se encontrar, de tornar-se heróica. Em si e por si, o mundo não apresenta nem um sentido perfeito, nem um falso sentido. Mantém-se numa indiferença objetiva, amálgama confuso de acontecimentos cegos a tôdas as significações. Mas não há acontecimentos que a alma não transforme em destino; só ela faz essa mudança que se manifesta sôbre tudo o que acontece. Apenas quando a tragédia desaparece, quando a perspectiva dramática se torna transcendental, é que deuses e demônios entram em cena: com o drama da graça, a tábua rasa do mundo superior povoa-se novamente com figuras hierárquicas.

O romance é a epopéia de um mundo sem deuses: a psicologia do herói romanesco é demoníaca, a objetividade do romance, a viril e madura constatação de que jamais o sentido poderia penetrar integralmente a realidade e que, portanto, sem êle, esta sucumbiria ao nada e à inessencialidade. Tôdas essas formas dão no mesmo: caracterizam os limites produtivos impostos do interior às virtualidades estruturantes do romance ao mesmo tempo que remetem inequìvocamente para o momento histórico-filosófico em que os grandes romances são possíveis, em que êles se tornam capazes de simbolizar a essência do que há para ser dito. O espírito do romance é a virilidade amadurecida e a sua estrutura característica o seu modo descontínuo, o corte que implica entre a interioridade e a aventura. "Eu vou provar minha alma", diz o Paracelso de Browning, frase admirável que só tem contra ela o fato de ser pronunciada por um herói dramático. Pois o herói do drama ignora tôda aventura e o acontecimento que devia tornar-se para êle aventura se transforma em destino apenas ao contato de uma alma que se encontrou e recebeu o sacramento do destino, torna-se ocasião pura para dar a sua medida, para manifestar o que se encontrava já prefigurado no ato pelo qual a alma se encontrou. O herói do drama ignora qualquer interioridade, porque a interioridade é filha da dualidade hostil da alma e do mundo, da dolorosa distância que separa a psique da alma. Ora, o herói trágico reencontrou a sua alma e ignora, por conseguinte, tôda realidade que lhe seja alheia; tudo o que lhe é exterior se torna para êle ocasião para um destino predeterminado e feito à sua medida. O herói do drama não tem necessidade, para se provar, de viver uma aventura, é herói porque a sua segurança interior está assegurada *a priori,* além de qualquer constatação. O acontecimento que produz o destino é para êle apenas uma objetivação simbólica, uma cerimônia profunda e imponente. O que priva de estilo, essencialmente e de dentro, o drama moderno, principalmente

o de Ibsen, é o fato de que os seus personagens principais têm necessidade de serem postos à prova, de sentirem em si a distância que os separa de sua alma e de quererem superar essa distância num esfôrço desesperado para triunfar da prova a que os acontecimentos os submetem. Os heróis do drama moderno vivem como experiência o que para o drama é apenas uma condição prévia: o próprio drama passa através do processo de estilização que o autor deverá ter efetuado antes do drama escrito como pressuposto fenomenológico do seu ato criador.

O romance é a forma da aventura, aquela que convém ao valor próprio da interioridade. O conteúdo consiste na estória dessa alma que entra no mundo para aprender a se conhecer, que procura aventuras para se pôr à prova e, através dessa prova, encontra a sua medida e constata a sua própria essência. A segurança interior do mundo épico exclui qualquer aventura no sentido rigoroso do têrmo: os heróis da epopéia atravessam um contínuo suceder-se de aventuras, mas é fora de dúvida que estão destinados a vencê-las em seu corpo e em sua alma. É impossível que os deuses que dominam o mundo não levem a melhor sôbre os demônios — a quem a mitologia indiana chama "divindades do obstáculo". Daí a passividade exigida, tal como notam Goethe e Schiller, de todo herói épico: a série de aventuras que orna e preenche a sua vida modela a totalidade objetiva e extensiva do mundo. Êle próprio é apenas o centro luminoso em volta do qual todo êsse aparato gira e, dentro dêle mesmo, o ponto mais imóvel no movimento rítmico do mundo. Mas a passividade do herói de romance não é uma necessidade formal. Caracteriza a relação do herói com a sua alma e a sua relação com o mundo circundante. Êle mesmo não deve ser necessàriamente passivo, e é por isso que a passividade é para êle uma característica psicológica e sociológica particular, e define, entre as possibilidades estruturais do romance, um tipo determinado.

A psicologia do herói de romance é o campo de atividade do demoníaco. A vida biológica e social tem uma propensão muito profunda a se fixar na sua própria imanência: os homens aspiram simplesmente a viver, e as estruturas sociais a manter-se intactas; e o afastamento, a ausência de um Deus ativo tornaria onipotente a inércia dessa vida que se basta a si mesma e se abandona em paz à sua própria estagnação se não acontecesse aos homens, dominados pelo poder do demônio, elevar-se por vêzes acima de si mesmos — de uma maneira infundada e infundável — e renunciar aos fundamentos psicológicos e sociológicos da sua própria existência. É então que êsse mundo abandonado por Deus se revela de repente privado de substância irracional, simultâneamente densa e porosa; o que parecia ser e mais firme se quebra como argila sêca sob os golpes do indivíduo possuído pelo demônio, e a transparência vazia que deixava entrever paisagens de sonho se transforma bruscamente numa parede de vidro contra a qual, presos por uma vã e incompreensível tortura, nos chocamos como a abelha contra a vidraça, sem conseguir penetrá-la, sem perceber que aí não há caminho.

A ironia do escritor é a mística negativa das épocas sem Deus: em relação ao sentido, uma *docta ignorantia,* uma manifestação da maléfica e da benéfica atividade dos demônios, a renúncia a apreender dessa atividade mais do que a sua simples realidade de fato, e a profunda certeza, inexprimível através de outros meios que não os da criação artística, de ter de fato atingido, percebido e agarrado, nessa renúncia e nessa impotência de saber, a última realidade, a verdadeira substância, o Deus presente e inexistente. É nessa medida que a ironia constitui a objetividade do romance.

"Até que ponto, pergunta-se Hebbel, as criaturas do escritor são objetivas?" E êle responde: "Na medida em que na sua relação com Deus o homem é livre". A liberddae do místico vem de sua renúncia e de sua plena aniquilação. A do herói, do fato de, num desafio luciferiano, ter sofrido um

processo de auto-aperfeiçoamento, de para acabar a gesta de sua alma ter banido tôdas as meias medidas dêsse mundo em que sua desgraça impera como senhora absoluta. Se o homem normativo conquistou a sua liberdade em relação a Deus, é porque as normas superiores das obras da ética substancial ganham raízes no ser de um Deus que dispensa tôda a perfeição, na idéia de redenção. É porque sôbre êssas normas, o senhor do momento, seja êle deus ou demônio, não tem nenhum poder. Mas a realização do normativo na alma ou na obra não poderá ser dissociado do seu substrato, quer dizer do atual — entendido no sentido histórico-filosófico — sem que se encontre imediatamente ameaçada a sua própria virtude, sua incidência constitutiva sôbre o seu objeto.

O próprio místico que, para além dos deuses que têm uma forma, se esforça por alcançar e alcança efetivamente na sua existência a única e definitiva deidade, continua no entanto ligado ao Deus atual, na vivência dessa experiência. E, na medida em que semelhante experiência se realiza numa obra, ela não poderia exaurir-se apenas nas categorias que lhe são designadas pela situação histórico-filosófica no relógio do mundo. Essa liberdade depende, conseqüentemente, de uma dupla dialética que se situa ao mesmo tempo no plano da teoria e no da filosofia da história: o que forma nela a essência mais específica da liberdade — a sua referência constitutiva à redenção — mantém-se inexprimível. Nada que não fale a linguagem dessa dupla dependência pode assumir forma e encontrar expressão.

Mas é impossível evitar, pelo caminho que leva ao silêncio, o desvio pela linguagem, pelo caminho que leva à essência, o desvio por Deus: pretender chegar ao silêncio fora de qualquer mediação é condenar-se a permanecer balbuciando nas categorias que a história não amadureceu. Através da forma perfeitamente acabada, o escritor encontra a sua liberdade em relação a Deus, porque é nela, apenas nela, que Deus, tornado pela sua estruturação um substrato do

mesmo gênero e do mesmo valor que tôdas as outras matérias apresentadas à forma segundo o modo normativo, se deixa englobar inteiramente no sistema de categorias correspondente a essa forma: a existência de Deus e a qualidade dessa existência estão condicionadas pela relação normativa que, tornada possibilidade de estruturação, esta mantém com as formas estruturantes, e pelo valor que lhe cabe, no plano técnico, para a edificação e articulação da obra.

Mas essa subsunção de Deus, sob o conceito técnico da autenticidade do material correspondente às diferentes formas, revela a dupla face do acabamento artístico e a sua inserção entre as obras metafìsicamente significativas: essa perfeita imanência técnica supõe uma relação constitutiva normativamente e não psicològicamente prévia, com o Ser absoluto transcendente e forma transcendental da obra, forma criadora de realidade, não poderia surgir se uma autêntica transcendência nela não se tivesse tornado imanência. A imanência vazia, aquela que só se apóia na experiência vivenciada do escritor, e não, ao mesmo tempo, no seu regresso à pátria de tôdas as coisas, nada mais é do que a imanência de uma camada superficial que cobre as fissuras, mas não poderia sequer, como superfície, reter essa imanência, e assim sendo deve tornar-se ela também lacuna.

Para o romance, a ironia, essa liberdade do escritor em relação a Deus, é a condição transcendental que confere objetividade à estruturação. A ironia que, por dupla visão, distingue ao mesmo tempo o mundo privado de Deus e tôda a riqueza com que Deus o cumula, que vê a pátria utópica da idéia tornada ideal e que aprende contudo êsse ideal sob o seu condicionamento subjetivo psicológico, sob sua única forma possível de existência. A ironia que — ela mesma demoníaca — apreende o demônio no sujeito como essencialidade meta-subjetiva e, dessa forma, num pressentimento inexprimido, fala dos deuses passados e futuros, quando fala da aventura das almas perdidas no meio de uma realidade

inessencial e vazia. A ironia que, pelo caminho doloroso da inferioridade, é obrigada a procurar um mundo à sua medida sem nunca o encontrar; que representa ao mesmo tempo a alegria maligna do Deus criador em ver fracassar tôdas as miseráveis revoltas contra o seu cenário poderoso, vão e ilusório, e a dor que o Deus redentor sente — além de qualquer expressão — por não poder ainda descer a êsse mundo. Como autolibertação dos grilhões da subjetividade chegada aos seus extremos limites, a ironia é, num mundo sem Deus, a mais alta liberdade possível.

Igualmente não é ela a única condição *a priori* possível de uma verdadeira objetividade criadora de totalidade, mas, graças à adequação constitutiva das suas categorias estruturais sôbre a própria situação do mundo, exalta essa totalidade, o romance, até fazer dêle a forma representativa de tôda uma época.

O "NOUVEAU ROMAN" E A REALIDADE*

LUCIEN GOLDMANN

Tradução de Gilberto Velho

ÊSTE TRABALHO é o texto de uma intervenção em uma mesa redonda, organizada em Bruxelas, da qual participaram Nathalie Sarraute e Robbe-Grillet, texto êste que foi acrescido de uma análise dos romances de Robbe-Grillet publicada na revista *Médiations* n.º 4, de 1962.

As intervenções de Nathalie Sarraute e Robbe-Grillet foram publicadas na *Revista de Sociologia* da Universidade de Bruxelas, nº 2, 1963.

Depois dessas duas exposições de escritores, eu lhes falarei agora dentro da perspectiva bem diferente de um sociólogo. Existe uma diferença entre os pontos de vista do sociólogo e do escritor semelhante à existente entre os pontos de vista do atleta e do psicólogo ou do fisiólogo que estudam a estrutura física ou psicológica de seu comportamento. Não há dúvida, também, que os dois pontos de vista podem ser tanto contraditórios como complementares. Sem falar da eventualidade sempre possível de um sociólogo ou de um

* Extraído de *Pour une sociologie du roman*, pp. 183-209, Ed. Gallimard, Bibliothèque des Idées, 1964.

crítico, ou, respectivamente, um psicólogo ou um fisiólogo cometerem enganos e formularem teorias falsas, é possível que o atleta não conheça as estruturas psíquicas e fisiológicas que permitem suas atuações, ou o escritor não ser inteiramente consciente do mecanismo de sua criação, independendo das respectivas qualidades destas atuações ou dessa criação. Felizmente, muitas vêzes, as duas perspectivas completam-se e esclarecem-se mùtuamente. Êste será, em grande parte, o nosso caso de hoje, pois sem serem sociólogos ou críticos, Nathalie Sarraute e Alain Robbe-Grillet fizeram uma exposição de caráter teórico, realizando com brilhantismo e muita penetração um trabalho de críticos literários.

Falando em terceiro lugar e, como sociólogo, o que terei a dizer será em grande parte apenas uma complementação às duas exposições que acabam de ouvir. Será conveniente, no entanto, começar ressaltando o que nessas exposições me parece não apenas válido, mas particularmente importante e chamar a atenção para o que me separa — embora sejam divergências secundárias — da análise de Nathalie Sarraute. Comecemos por um ponto comum às duas exposições — sua profissão de fé de um realismo literário.

Com efeito, quando numerosos críticos e grande parte do público vêem no "Nouveau Roman" um conjunto de experiências puramente formais e, na melhor das hipóteses, uma tentativa de evasão da realidade social, dois dos principais representantes desta escola acabam de dizer que suas obras nasceram de um esfôrço tanto rigoroso como radical para apreender a realidade do nosso tempo no que ela tem de mais essencial. O meu comentário sôbre as exposições e as obras dos dois escritores tentará, primeiramente, ilustrar e concretizar esta afirmação que me parece importante e válida.

Outro ponto comum às duas exposições que acho importante ressaltar é a afirmação de que êsses dois escritores adotaram uma forma diferente da dos romancistas do século

XIX, principalmente porque descreviam e expressavam uma realidade humana (o sociólogo diria uma realidade social, na medida em que, para êle, tôda realidade humana é social) que diferia da dêstes últimos.

Enfim, a exposição de Nathalie Sarraute parece-me notável por sua penetração e veracidade, quando mostra como os hábitos psíquicos, as antigas estruturas e categorias mentais da maior parte dos indivíduos impedem-lhes de aprender a nova realidade, que é essencial na medida em que estrutura efetivamente a vida cotidiana dos homens, mesmo se muitos dêles não estejam conscientes disso. O único ponto em que acredito que sua condição de escritora lhe impediu a percepção da importância da realidade social e histórica é a maneira como concebe a transformação da realidade que tornou necessária a passagem do romance clássico para o "Nouveau Roman", e as fôrças que contribuíram para essa transformação. Temo que Nathalie Sarraute supervalorize a importância dos escritores neste processo e subestime, implìcitamente, a de todos os outros homens. Falando (justamente) do progresso das pesquisas literárias, parece-me que ela as encara de uma forma exageradamente semelhante à história das Ciências Físico-Químicas. Parece que existe para Nathalie Sarraute uma realidade humana invariável definitiva (análoga à realidade cósmica) que os escritores como se fôssem cientistas exploram uns se sucedendo aos outros, fazendo, assim, através das gerações um simples deslocamento do foco de interêsse para setores novos, que devem ser explorados à medida que os problemas mais antigos sejam esclarecidos. Segundo Nathalie Sarraute foi porque Balzac e Stendhal analisaram a psicologia do personagem e, porque foi generalizado e banalizado a partir do seu conhecimento, que escritores posteriores como Joyce, Proust, Kafka, tiveram que dirigir-se a realidades mais sutis, abrindo assim um caminho que os romancistas contemporâneos, por sua vez, devem procurar palmilhar.

Com efeito, acho que Robbe-Grillet percebeu êsse problema com maior precisão. Não há no domínio humano uma realidade imutável, definitiva, que possa ser simplesmente explorada com mais habilidade através das gerações de artistas e escritores. A essência da realidade humana é dinâmica e muda no decorrer da História. Além disso, essa mudança é, com gradações diferentes, obra de *todos* os homens e se os escritores têm um papel no processo, êsse papel não é nem exclusivo nem mesmo preponderante.

Se a história e a psicologia do personagem tornaram-se cada vez mais difíceis de descrever sem cair na anedota e no episódico, não é apenas porque Balzac, Stendhal ou Flaubert já as descreveram antes, mas porque vivemos numa sociedade diferente da dêles, uma sociedade onde o indivíduo isolado e, implìcitamente, sua biografia e sua psicologia perderam tôda a importância primordial e passaram ao nível da anedota e do episódico. Como disse Robbe-Grillet na sua exposição, se o "Nouveau Roman" descreve de forma diferente as relações de um ciumento com sua mulher, o amante desta e os objetos que o cercam, não é porque o autor busque a qualquer preço uma forma original, mas porque a própria estrutura de que participam todos êsses elementos mudou de natureza. Com efeito, a mulher e também o amante e o próprio marido ciumento tornaram-se objetos e, no conjunto dessa estrutura e no de tôdas as estruturas essenciais da sociedade contemporânea, os sentimentos humanos (que são e sempre foram a expressão dás relações entre os homens e o mundo material, natural ou manufaturado) expressam, agora, relações onde os objetos têm uma permanência e autonomia que os personagens por sua vez perdem progressivamente.

Depois dessas observações preliminares sôbre duas exposições que me parecem ser documentos particularmente importantes para a compreensão da literatura contemporânea, peço licença — porque também falo como sociólogo —

para levantar o problema da natureza das transformações sociais que realmente criaram a necessidade de uma nova forma para o romance e também ilustrar com alguns exemplos como certos traços essenciais dessa nova realidade humana encontram-se expressos nas obras de Nathalie Sarraute e Robbe-Grillet.

Não é possível, sem dúvida, fazer nos limites de uma breve exposição uma história global das sociedades ocidentais desde o início do século XIX. Eu me contentarei, por conseqüência, pela fôrça das circunstâncias, em mencionar alguns pontos especialmente importantes para o problema que nos ocupa hoje, o do "Nouveau Roman".

Tomarei como ponto de partida uma correlação que me parece, de saída, altamente sugestiva.

No plano literário a transformação essencial refere-se em primeiro lugar — tanto Nathalie Sarraute como Robbe-Grillet acabaram de nos dizer — à unidade estrutural personagem-objeto, modificada no sentido de um *desaparecimento mais ou menos radical do personagem e de um refôrço correlativo não menos considerável na autonomia dos objetos.*

Ora, nossas pesquisas sôbre o romance no grupo de Sociologia literária do Instituto da Universidade de Bruxelas já nos levaram a formular a hipótese de que o romance é, entre tôdas as formas literárias, a que está mais imediata e diretamente ligada às estruturas econômicas pròpriamente ditas, às estruturas de troca e de produção para o mercado. Nessa perspectiva me parece significativo constatar que desde 1867 e, mesmo desde 1859, quando ninguém pensava ainda nos problemas literários que acabam de ser levantados por Nathalie Sarraute e Robbe-Grillet, Karl Marx, estudando as principais transformações ocorridas na estrutura da vida social com o aparecimento e o desenvolvimento da economia, colocava-se precisamente na relação indivíduo-objeto inerte e acentuava a transferência progressiva do coeficiente de realidade, de autonomia e de atividade do primeiro para o se-

gundo. Trata-se da célebre teoria marxista da fetichização da mercadoria ou, empregando o têrmo adotado quase que unânimemente na literatura marxista desde Lukács, a reificação.

Por mais encorajadoras que possam ser para a nossa hipótese e por mais significativas as concordâncias entre as análises teóricas de Marx no século XIX e as descobertas de alguns escritores contemporâneos parecem-nos, no entanto, ainda muito generalizantes para poder satisfazer a uma pesquisa sociológica.

Com efeito, é preciso saber como se explica a distância de quase um século entre a colocação do fenômeno da reificação e a aparição do romance sem personagens.

No fundo, eis a questão que se coloca: existe uma relação inteligível ou uma homologia entre a história das estruturas reificantes e a das estruturas romanescas? Para responder acho necessário considerar quatro elementos decisivos cuja natureza é necessário definir ràpidamente:

a) A reificação como processo psicológico permanente agindo há vários séculos, sem interrupção, nas sociedades ocidentais em que se produz para um mercado;

três elementos particulares que determinam o aspecto concreto das estruturas reificantes na história dessas sociedades e, por isso mesmo, a sua periodicidade.

b) A economia liberal que até o início do século XX ainda manteve a função essencial do indivíduo na vida econômica e, por conseguinte, no conjunto da vida social.

c) O desenvolvimento no fim do século XIX, e principalmente no comêço do século XX, de trustes, de monopólios e do capital financeiro, que trazem uma transformação qualitativa à natureza do capitalismo ocidental, modificação que os teóricos marxistas caracterizaram como a passagem do capitalismo liberal para o imperialismo, A conseqüência dessa passagem — cuja fronteira qualitativa pode ser situada pelos fins da primeira década do século XX — foi, primeiramente,

sob o ponto de vista que nos ocupa, *a supressão de tôda importância essencial do indivíduo e da vida individual no interior das estruturas econômicas e, por conseguinte, no conjunto da vida social.*

d) O desenvolvimento, durante os anos que precederam a Segunda Guerra Mundial e, sobretudo, após o seu final, de uma intervenção estatal na economia e a criação, graças a essa intervenção, de mecanismos de auto-regulação que fazem da sociedade contemporânea uma *terceira etapa qualitativa* na história do capitalismo ocidental.

Partindo do pressuposto de que os conceitos de economia liberal, de monopólios, de trustes, de capital financeiro e de intervenção estatal são mais ou menos conhecidos, nós nos contentaremos em insistir no de reificação.

O que entendemos por essa palavra? Tal como é descrita por Marx no primeiro capítulo de *O Capital* com a expressão de *fetichismo da mercadoria*? O fenômeno é extremamente simples e compreensível.

A sociedade capitalista, onde todos os bens são produzidos para o mercado, difere essencialmente de tôdas as formas anteriores (e provàvelmente posteriores) de organização social da produção. Naturalmente, as diferenças tomam múltiplos aspectos. Estas no entanto são, de modo geral, originadas por uma primeira diferença fundamental: a total ausência na sociedade capitalista liberal de um organismo capaz de regular, ao mesmo tempo, de forma consciente, a produção e a distribuição no interior de qualquer unidade social.

Tais organismos existiam em tôdas as formas de sociedades pré-capitalistas quer se tratasse de uma sociedade primitiva vivendo da caça e da pesca, quer se tratasse, na Idade Média, da família camponesa, ou melhor a unidade constituída pelo castelo do suserano e um número de famílias camponesas na aldeia, restritas a fornecer ou a corvéia ou rendas; quer se tratasse mesmo, até certo ponto, da economia comer-

cial da cidade européia no seu início (embora aqui o planejamento existisse sob uma forma de consciência não-"tematizada" e translúcida e onde um estudo aprofundado poderia encontrar, provàvelmente, as primeiras manifestações do fenômeno da reificação).

Essa regulamentação da produção poderia ser tradicional, religiosa, opressiva etc., mas teria, no entanto, um caráter consciente (ou pelo menos translúcido como no caso da cidade medieval). Da mesma forma ela é consciente numa sociedade socialista, ou de caráter socialista, onde a produção é organizada por uma comissão central de planejamento.

Ora, na sociedade liberal clássica não existe precisamente em nenhum nível uma regulamentação consciente da produção e do consumo. É claro que a produção obedece a regras e jamais se produzirá além da quantidade de trigo, de calçados, ou de canhões correspondente à demanda. Mas essa regulamentação tem um caráter *implícito,* fora da consciência dos indivíduos, impondo-se a êstes como ação mecânica de uma fôrça exterior. Ela se exerce através do mercado, através da lei da oferta e da procura e, sobretudo, através de crises que corrigem periòdicamente os desequilíbrios. No plano imediato do egoísmo racional do *homo economicus,* da procura exclusiva do maior lucro possível, sem qualquer preocupação com os problemas de relações humanas interpessoais e, principalmente, sem qualquer consideração para com o conjunto. Nessa perspectiva, os outros homens transformam-se para o vendedor ou para o comprador em meros objetos, simples meios que lhe permitem realizar seus interêsses e cuja única qualidade humana importante é a sua capacidade de cumprir contratos e engendrar obrigações constrangedoras.

No entanto, como as regulamentações que impõem as exigências do conjunto não têm menor efeito, sua existência deve manifestar-se de uma ou de outra forma e acontece que, eliminadas da consciência dos homens, essas regulamentações surgem na sociedade como propriedades novas dos objetos

inertes, que se acrescem às suas propriedades naturais: valor de troca e preço.

É claro que as árvores são e sempre foram cobertas de fôlhas no verão e ressequidas no inverno, grandes ou pequenas, vigorosas ou carcomidas etc. Numa economia que produz para o mercado, elas passam a ter, no entanto, além disso, uma propriedade que não tinham em qualquer economia natural (e que apesar das aparências não têm também em uma economia planificada): a de valer determinada quantia, de ter um preço ligado à oferta e à procura e que vai determinar, em última instância, o número de árvores que em determinado ano serão abatidas e utilizadas na produção — isso vale, naturalmente, para tôdas as outras mercadorias.

Assim, todo o conjunto de elementos fundamentais da vida psíquica, tudo o que nas formas sociais pré-capitalistas era — e esperamos que venha a ser nas formas futuras — constituído por sentimentos "transindividuais", as relações com os valôres que superam o âmbito individual, ou seja a moral, a estética, a caridade e a fé — desaparece das consciências individuais no setor econômico, cujo pêso e cuja importância crescem dia a dia na vida social, para delegar suas funções a uma nova propriedade de objetos inertes: o seu preço. As conseqüências dessa mudança são consideráveis e não temos a possibilidade de analisá-las aqui.[1] Aliás, elas apresentam, também, aspectos positivos e permitiram o desenvolvimento de certo número de idéias fundamentais da cultura européia ocidental (as idéias de igualdade, de tolerância e de liberdade individual entre outras). Mas aumentaram progressivamente o desenvolvimento da passividade das consciências individuais e contribuíram para a eliminação tanto do elemento qualitativo nas relações entre os próprios

1. Ver *Histoire et Conscience de Classe* de G. Lukács (Ed. de Minuit, Paris), [N. do Tr. — do qual um capítulo — "A Consciência de Classe" — está publicado no volume sôbre *Estrutura de Classes e Estratificação Social* desta coleção], e "La réification" em *Recherches Dialectiques* de L. Goldmann, Gallimard, Paris.

homens como também nas relações entre os homens e a natureza. É êste fenômeno da abolição, da redução a um caráter implícito de um setor extremamente importante das consciências individuais, que é substituído por uma nova propriedade, de origem puramente social, dos objetos inertes, na medida em que êstes entram no mercado para serem negociados e, a partir daí, a transferência das funções ativas dos homens para os objetos; é esta ilusão fantasmagórica (que Marx assimilou à perspectiva do personagem shakespeariano para o qual saber ler e escrever era uma qualidade natural e a beleza o resultado de um mérito) que foi designada pela expressão extremamente sugestiva de fetichização da mercadoria, ou em seguida, de reificação. Na estrutura da sociedade liberal, analisada por Marx, a reificação dava um caráter implícito a todos os valôres transindividuais, transformando-os em propriedade das coisas, e deixava como única realidade humana essencial e manifesta o indivíduo privado de tôda ligação imediata, concreta e consciente com o conjunto.

O mundo equilibrado correspondendo a essa estrutura seria o caso extremo do mundo de Robinson, o indivíduo isolado diante de um universo de objetos, de plantas e de animais (e onde os outros homens apenas existem como assalariados, o que é representado pelo personagem Sexta-Feira). Contudo, como observou Lukács, numa análise bem mais avançada, o homem não poderia continuar humano e aceitar a ausência de contatos concretos e unívocos com os outros homens, fazendo que a criação humanista, que correspondesse realmente à estrutura reificante da sociedade liberal, fôsse a história do indivíduo problemático tal como foi expressa na literatura ocidental desde D. Quixote até Stendhal e Flaubert, passando por Goethe (e, como demonstrou Girard, com algumas modificações até Proust e na Rússia até Dostoievsky).

Robbe-Grillet acaba de dizer: no romance clássico os objetos têm uma importância primordial, mas êles só exis-

tem através de suas relações com *os indivíduos*. Os dois últimos períodos da sociedade capitalista ocidental, o período imperialista — que se situa mais ou menos entre 1912 e 1945 — e o período do capitalismo de organização contemporâneo, definem-se no plano estrutural, o primeiro pelo desaparecimento progressivo do indivíduo como realidade essencial e, correlativamente, pela crescente autonomia dos objetos; o segundo pela constituição dêsse mundo de objetos — onde o humano perdeu tôda a realidade essencial, tanto em individualidade como em comunidade — num universo autonômo, tendo a sua própria estruturação que só ainda permite o humano expressar-se, rara e difìcilmente.

Peço licença para formular uma hipótese que, sem dúvida, deverá ser controlada por certo número de pesquisas posteriores. Parece-me que os dois últimos períodos da história da economia e da reificação nas sociedades ocidentais correspondem, efetivamente, a dois grandes períodos da história do romance: aquêle que caracterizarei pela dissolução do personagem e no qual se situam obras extremamente importantes, como as de Joyce, Kafka, Musil, *La Nausée,* de Sartre, e *L'Etranger,* de Camus, e, muito provàvelmente, como uma de suas manifestações mais radicais, a obra de Nathalie Sarraute; a segunda que apenas começa a encontrar sua expressão literária e da qual Robbe-Grillet é um dos representantes mais autênticos e brilhantes, sendo exatamente aquela que marca o aparecimento de um universo autônomo de objetos, tendo sua própria estrutura e suas próprias leis e sòmente através da qual a realidade humana pode expressar-se até certo ponto.

Abordando, agora, a obra concreta dos dois romancistas, eu gostaria de começar constatando que, escrevendo na mesma época, o que nos dizem sôbre a realidade, apesar de tudo que os separa, não apresenta grandes diferenças. A oposição entre Nathalie Sarraute e Robbe-Grillet reside mais no

que os interessa, no que procuram, do que no que constatam.

Nathalie Sarraute é ainda — na sua forma mais acentuada, mais extremada — uma romancista do período que caracterizamos como sendo o da dissolução do personagem. As estruturas globais do mundo social não a interessam muito, ela procura em tudo o humano autêntico, a vivência imediata, enquanto Robbe-Grillet também procura o humano, mas como expressão exteriorizada, como realidade inserida numa estrutura global.

Mas, uma vez formulada essa diferença, as suas constatações parecem-nos bem próximas. Procurando a vivência imediata, Nathalie Sarraute constata que essa vivência não se manifesta mais nas exteriorizações que são quase tôdas inautênticas, destorcidas e deformadas. Por outro lado, diante dessa dissolução extrema do personagem, ela limita o universo de suas obras ao único domínio onde ainda pode encontrar a realidade que considera essencial (embora, naturalmente, ela a encontre aí também deformada e exasperada pela impossibilidade de exteriorização) ou sentimentos e a vivência humanos *anteriores* a tôda expressão, ao que ela chama de "tropismo", a anterioridade à comunicação e à criação. Nesse sentido, ela me parece (e espero que não me queira mal por isso) uma escritora que expressa um aspecto essencial da realidade contemporânea, para a qual ela criou uma nova forma, mas que é também a dos escritores da fase do desaparecimento do personagem, Kafka, Musil, Joyce, aos quais, aliás, ela constantemente se vincula.

Interessada, principalmente, pela Psicologia e pelas relações interpessoais, Nathalie Sarraute não é vítima da ilusão reificante e tem consciência do fato de que todos os aspectos, mesmo os mais falsos e inautênticos das relações entre os homens, aquêles que mais impedem a comunicação, resultam em última análise da degradação do humano, do psíquico.

Gostaríamos de poder acrescentar que ela verifica que a autonomia crescente dos objetos não passa da manifestação exterior dessa degradação, mas isso seria inexato, pois concedendo muito pouco interêsse a tôda exteriorização, Nathalie Sarraute não registra o nôvo estatuto dos objetos da vida social. Basta tomar o exemplo, entre vários outros, das quarenta páginas dedicadas a uma *maçanêta* de porta no início de *Planetarium*. Em nenhum momento, a autora concede a menor autonomia a essa *maçanêta*. Tudo é expresso pelas razões psíquicas da velha senhora, dos operários, dos sobrinhos, de seu pai, de sua mãe e de seus amigos. A estrutura *essencial* da relação objeto-indivíduo permanece a mesma do romance clássico. Nathalie Sarraute apenas registrou as transformações psíquicas que constituem o conteúdo dessa relação; nessa pespectiva não há diferença essencial entre a "função dentro da obra" da maçanêta da porta e a de tôdas as manifestações *exteriores* dos homens, tais como as do escritor famoso, que escreveu um "ensaio sôbre Husser" ou a de Germaine Lemaire no episódio da livraria.

Inversamente, Robbe-Grillet, focalizando as manifestações exteriores da vida social, não registra o caráter essencialmente humano e psíquico das relações que estão nas origens da reificação e da crescente autonomia dos objetos. Talvez pudéssemos caracterizar as obras dos dois autores transportando para o "nouveau human" a distinção que Lukács faz entre o romance de idealismo abstrato, dirigido para a ação exterior do herói e sua inadequação ao mundo, e o romance psicológico da desilusão, dirigido para a impossibilidade de agir, engendrada por uma inadequação de tipo complementar. Ainda é importante ressaltar que em ambos os casos, como tipos da mesma estrutura, verifica-se uma modificação devida ao desaparecimento do personagem.[2]

2. Um passo decisivo para uma literatura realista talvez fôsse dado por um escritor que conseguisse integrar êsses dois aspectos da realidade registrados com tanta penetração respectivamente por Nathalie Sarraute e Robbe-Grillet.

Robbe-Grillet expressa, de uma forma essencialmente nova, esta mesma realidade da sociedade contemporânea. Também para êle, o desaparecimento do personagem é um fato consumado, mas constata que êste personagem já está substituído por outra realidade autonôma (que não interessa a Nathalie Sarraute): o universo reificado dos objetos.

Como êle também busca — outro ponto comum aos dois escritores — a realidade humana, constata que esta já não podendo ser encontrada nas estruturas globais como realidade espontânea, imediatamente vivenciada, só pode ser reencontrada na medida que ainda se expresse na estrutura e nas propriedade dos objetos.

Compreendam que, como sociólogo, acredito que na nossa época, com os limites que o estreitamento do universo impõe a tôda criação cultural, as obras de Nathalie Sarraute e de Robbe-Grillet são fenômenos particularmente importantes. Acredito, no entanto, que a obra de Robbe-Grillet (espero também que êle não me queira mal) talvez seja a menos importante, não pelo que pretendeu expressar, mas pelo que expressou efetivamente.

Porque é possível que neste quadro que acabamos de indicar, o do universo autônomo das coisas, essencialmente real e desligado do humano, Robbe-Grillet ainda tenha procurado realidades psicológicas: o complexo de Édipo em *Les Gommes*, uma obsessão em *Le Voyeur*, um sentimento de ciúme no romance do mesmo nome e talvez uma cura psicanalítica no *L'anneé dernière à Marienbad*. Mas o que me parece importante é que essas intenções — supondo que tenham existido — não conseguiram incorporar-se à obra, na medida em que se podiam ligar a uma análise de essência diferente das estruturas globais da realidade social.

O complexo de Édipo não passa de um ornamento exterior em *Les Gommes:* a obsessão de Matias, o ciúme do marido são apenas pontos de partida, temas que permitam expressar estruturas de essência diferente que poderiam ser

expressas da mesma maneira, partindo de sentimentos diferentes; as relações entre o homem e a mulher no *L'année dernière à Marienbad* tornam-se a expressão das relações humanas em seu conjunto. Além disso, correndo o risco de decepcionar a maior parte dos críticos que focalizaram os aspectos formais de sua obra, eu diria que, lendo Robbe-Grillet, tenho a impressão de que os problemas formais, embora importantes, não possuem um caráter autônomo; Robbe-Grillet tem algo a dizer e como todos os escritores êle procura a forma mais adequada. O conteúdo de seus livros não poderia ser separado da criação literária, nem esta da obra em sua totalidade. Muito se falou sôbre os problemas formais dos romances de Robbe-Grillet. Talvez tenha chegado a hora de falar de seu conteúdo. Não se trata, evidentemente, de encontrar nesses romances um conteúdo esotérico.

A pesquisa formal de Robbe-Grillet é uma tentativa de tornar o conteúdo tão claro e acessível quanto possível e, se os críticos e os leitores têm tanta dificuldade de o aprender, não é culpa do escritor, mas dos hábitos mentais, dos sentimentos preconcebidos e dos julgamentos preestabelecidos com que a maioria dêles se aproxima da obra de Robbe-Grillet.

Êste começou suas publicações em 1953 com uma espécie de romance policial, *Les Gommes*. Nesta obra êle conserva muita coisa do esquema tradicional do gênero (uma tentativa de assassinato fracassada, numa investigação policial), aparecendo, no entanto, um nôvo conteúdo que leva, naturalmente, a algumas modificações formais bastante importantes. Acho, porém, que essa disparidade entre o nôvo conteúdo e a forma, apenas parcialmente renovada, leva Robbe-Grillet a utilizar tôda uma série de detalhes periféricos para expressar o que deseja. E o problema das alusões ao mito de Édipo que o autor multiplica de modo mais ou menos exterior ao próprio corpo da obra (motivos decora-

tivos das cortinas de uma janela, a decoração de uma chaminé, o enigma da esfinge, a passagem relativa à possibilidade da vítima ter um filho etc.) com o fim de chamar a atenção do leitor para o fato de não se tratar do tipo comum de romance policial, mas de um livro cujo conteúdo essencial se aproxima do da tragédia clássica. É claro que estas alusões seriam inúteis (e não encontramos nada semelhante nas obras posteriores de Robbe-Grillet) se a forma da obra tivesse sido suficientemente adequada para colocar o conteúdo em evidência. Onde está, então, o parentesco que Robbe-Grillet deseja estabelecer entre *Les Gommes* e o mito de Édipo? Êle nos parece, em última análise, muito frágil e mesmo contestável; o livro, sem dúvida, não retoma o mito pròpriamente dito. É quase certo que Daniel Dupont não foi assassinado por seu próprio filho; não há nada em todo o livro que torne plausível essa hipótese. O parentesco reside no fato de que nos dois casos se trata de um encadeamento de fatos se sucedendo segundo uma necessidade inelutável, que não pode ser modificada pelos atos e intenções dos homens. Sob o ponto de vista estrutural, no entanto, a necessidade da tragédia clássica que resulta do conflito entre a vontade dos deuses e os esforços dos homens e que coloca a vida humana dominada pelo destino tem muito pouco em comum (o próprio Robbe-Grillet deve ter percebido isso, pois, adiante, renunciará a qualquer alusão a essa tragédia) com o processo mecânico e inevitável que se desenrola no interior de um universo onde os indivíduos e sua procura de liberdade perderam tôda realidade e importância.

O conteúdo da obra é, exatamente, essa necessidade mecânica e inelutável que dirige não só as relações entre os homens como também entre os homens e as coisas, um universo que se assemelha a uma máquina moderna provida de mecanismos de auto-regulação. Uma organização clandestina antigovernamental, tendo decidido matar um homem diàriamente, visa assassinar certo Daniel Dupont. Infelizmente —

isso pode ocorrer nos mecanismos mais aperfeiçoados — surge uma falha: Daniel Dupont acendeu a luz de seu escritório mais cedo do que de costume; o assassino, assustado, mirou mal e apenas feriu-o levemente no braço. Dupont, que sabe estar sendo visado, e que tem poderosas relações governamentais, para se proteger finge ter morrido e resolve esconder-se durante algum tempo, esperando assim escapar à vigilância dos assassinos. Um detetive é enviado para investigar o crime que, na realidade, não ocorreu. Parecia que o caráter fatal e mecânico do processo tinha sido alterado, que se tinha produzido um desvio no seu desenrolar normal. Na realidade, trata-se de uma ilusão: o processo é fatal e perfeito o mecanismo. Porque pelo simples suceder dos acontecimentos, sem que ninguém esteja consciente e nem o deseje, o detetive matará a pretensa vítima, agora vítima real, permitindo o prosseguimento da investigação. Quanto ao grupo de assassinos, continuará seu trabalho sem mesmo vir a saber do êrro cometido e no dia seguinte matará outro homem, Albert Dupont.

Poderia ser colocada uma última pergunta. Por que o título *Les Gommes* (*As Borrachas*), que está apenas ligado à ação devido ao fato de que o detetive Wallace várias vêzes entra numa livraria para comprá-las? Parece-me que, como no caso das alusões ao mito de Édipo, trata-se de uma ligação muito exterior ao conteúdo do romance: num nível imediato, as auto-regulações que "apagam" a falha, num nível mais geral, o mecanismo de uma sociedade que "apaga" todo o traço de desordem vivente e de realidade individual.

São êsses mesmos temas, mas num nível literário incomparàvelmente mais elevado, que vamos encontrar no segundo romance do autor, justamente aquêle que suscitou entre os críticos literários as mais ardentes discussões: *Le Voyeur*. Alguns lembrar-se-ão do primeiro artigo veemente e indignado de E. Henriot em *Le Monde* e de sua reviravolta posterior quando classificou o livro como uma das dez melhores

obras para ler nas férias. *Le Voyeur* levanta os mesmos problemas que *Les Gommes,* mas dentro de um nível mais radical que traz profundas transformações de ordem formal. Naturalmente, foram estas apenas que chamaram a atenção dos críticos, que quanto ao conteúdo apenas perceberam o aspecto anedótico, o relato de um simples acontecimento de importância secundária que ou os deixava indiferentes ou, no máximo, os escandalizava; e naturalmente se não se falasse do conteúdo, que justifica e torna necessárias as modificações de ordem "formal", estas poderiam parecer arbitrárias ou artificiais. Poucos críticos, que eu saiba, levantaram o simples problema do título *Le Voyeur*, que indica, no entanto, com bastante clareza, o conteúdo do livro, salientando sua devida importância. Pois o que é *le voyeur?* Sem dúvida, o têrmo aplica-se apenas parcialmente ao caixeiro-viajante Matias que, efetivamente, cometeu o crime de que o livro trata. Um crítico observou que o têrmo aplicava-se, com maior propriedade, ao jovem Marek. No entanto, uma objeção importante opõe-se a essa interpretação: seria difícil, com efeito, fazer do jovem o principal personagem da obra. Perguntemos, agora, qual o conteúdo do livro e veremos que a resposta é muito clara. Sem dúvida, não se trata de um simples relato de um acontecimento secundário, o assassinato de uma menina. Nada haveria aí de nôvo, em relação ao romance tradicional.

No nível mais imediato, o autor apresenta a narração onde o caixeiro-viajante Matias tenta reconstituir sua permanência de um dia numa ilha onde tinha ido vender relógios. Matias, que nesse dia mata uma menina, permanece obcecado pela lembrança dêsse assassinato e pelo mêdo de ser prêso. Assim, o seu relato caracteriza-se, ao mesmo tempo, por dois elementos: primeiramente, o desejo de dar uma versão plausível, sem lacunas, de sua estada na ilha, eliminando qualquer alusão ao assassinato e, segundo, o mêdo de ser descoberto e prêso, que se traduz por uma obsessão por al-

gemas e por tudo o que lembra um "oito deitado", cuja forma êle acha que elas têm.

Êsse receio deforma a estrutura da narração, impede que ela siga uma trajetória de acôrdo com a intenção inicial e faz que sempre volte ou ao próprio assassinato da menina ou a certos acontecimentos da infância de Matias, que na vivência pessoal do personagem (Robbe-Grillet utiliza até certo ponto a Psicanálise) estão ligadas ao assassinato, conferindo-lhe seu significado psicológico.

Êsse conteúdo explica o estilo da obra e, principalmente, a permanente flutuação no interior de uma só frase de personagens diferentes e acontecimentos situados em épocas diferentes. O "voyeur" é, portanto, num nível imediato, o próprio Matias, pois o desenvolvimento da narrativa ocorre não no momento do crime, porém, mais tarde, quando tenta elaborar uma versão de sua permanência na ilha, onde eliminaria qualquer lembrança do crime, embora seja constantemente arrastado ou para o próprio crime ou para os diferentes acontecimentos e objetos que lhe estão ligados.

No entanto, a grande descoberta de Matias, descoberta que será feita progressivamente no decorrer da narração,[3] será que além de ser impossível esconder o assassinato, ao qual é sempre arrastado por seu mêdo obsessivo, seu esfôrço também é supérfluo porque se apóia numa representação inteiramente falsa da realidade social. Com efeito, Matias começa descobrindo que há na ilha duas testemunhas do assassinato (o fato é, pelo menos, certo com referência a uma das pessoas e muito provável em relação à outra) e que ambas fazem questão de demonstrar a inexatidão de suas afirmações, cada vez que estas tendem a camuflar o seu crime. Essa contestação faz que nasça uma angústia dentro dêle,

3. Narração que, contràriamente ao que Robbe-Grillet geralmente diz de seus romances, não se situa estritamente no nível do personagem central, mas, até certo ponto, acima dêste, como em todos os romancistas clássicos.

passageira, no entanto, pois êle percebe bem depressa que se as duas testemunhas fazem questão de corrigir suas declarações só é por preocupação com a verdade e não têm a menor intenção de denunciá-lo ou de fazer com que o persigam: são apenas "voyeurs". Logo, Matias descobrirá que todos os habitantes da ilha, que neste romance como em tôda obra de arte constituem não sòmente um setor do universo global, mas o próprio universo, poderiam fàcilmente, com um pequeno esfôrço, descobrir o assassino, mas não têm maior interêsse nisto do que o jovem Marek e a pequena Maria. No fundo, êsse assassinato, como o de *Les Gommes,* está inserido na ordem das coisas e, na medida em que a menina assassinada diferia dos outros habitantes da ilha e representavam um elemento de espontaneidade e desordem, seu desaparecimento vai até aliviá-los.[4]

Assim, o universo é constituído ùnicamente de "voyeurs" passivos que não têm a intenção nem a possibiliddae de interferir na vida da sociedade para transformá-la qualitativamente e torná-la mais humana. O único homem que chegou a pensar um instante que o assassinato da criança era uma ação castigável, e suscetível de eliminá-lo da vida social, foi o próprio Matias, que no final da narração, compreendendo o seu êrro, desdenha as suas possibilidades de fuga e aguarda tranqüilamente a manhã seguinte para apanhar o navio que faz o serviço regular entre a ilha e o continente.

Assim, o assassinato é integrado à ordem universal, caracterizada em *Les Gommes* pela auto-regulação que eliminava tôda a possibilidade de modificação nascida de um ele-

4. Talvez haja um último elemento exterior acrescido ao conteúdo essencial do romance, embora esteja bem mais ligado a êsse conteúdo do que estavam as alusões ao mito de Édipo na obra anterior. Com relação ao problema da natureza do universo humano imaginado por Robbe-Grillet, que, como já dissemos, corresponde de perto à essência da sociedade industrial ocidental, o fato de que a vítima fôsse até certo ponto um ser marginal, "estrangeiro", e que sua eliminação tenha feito desaparecer um elemento de perturbação sem dúvida importante, fica mesmo assim anedótica.

mento imprevisível do temperamento individual, de uma falha individual não-prevista, e em *Le Voyeur* pela passividade de todos os membros da sociedade.

Algumas palavras, aqui (embora talvez inúteis), para evitar um mal-entendido. O tema dêsses dois romances, o desaparecimento de tôda importância e significação da ação individual, na minha maneira de ver, faz dêles duas das obras mais realistas da literatura romanesca contemporânea. Poderiam, porém, ser encontrados leitores ou críticos que me opusessem um argumento, aparentemente ditado pelo bom senso: não é verdade que cada vez que um assassino falha na sua intenção criminosa um mecanismo social vem corrigir seu êrro, da mesma maneira que não é verdade que quando um caixeiro-viajante mata uma menina os vizinhos ficam indiferentes e as autoridades não se preocupam em prendê-lo e entregá-lo à justiça.

De um modo imediato, essas objeções têm um fundamento natural; o problema coloca-se, no entanto, num nível bem mais radical. Diàriamente, ocorrem crimes contra o ser humano, fazendo parte da própria ordem social e que são admitidos ou tolerados pela lei da sociedade e pela estrutura psíquica de seus membros. No passado, nas formas sociais anteriores, a existência dêsses elementos desumanos (basta pensar nos privilégios feudais e nas cartas de sinête) podia e devia, em certo momento da evolução, provocar tal indignação nos membros de certos grupos sociais e nos escritores e pensadores que lhes serviam de porta-vozes (basta pensar em Voltaire ou em Lessing como exemplo) que podia levar a uma transformação social, destinada a impedir a sua permanência e, por sua vez, capaz de suscitar novas injustiças e novos usos desumanos, os quais terminariam por sua vez por suscitar indignação e assim por diante.

O que Robbe-Grillet constata, o tema de seus dois primeiros romances, é a grande transformação social e humana, nascida do aparecimento de dois novos fenômenos de

importância capital, de uma parte, as *auto-regulações* da sociedade e, de outra parte, a *crescente passividade,* o caráter de "voyeurs" que os indivíduos vão tomando, progressivamente, na sociedade moderna; a ausência de uma participação *ativa* na vida social que, na sua manifestação mais visível, é chamada pelos sociólogos modernos de despolitização, mas que, no fundo, é um fenômeno bem mais profundo e que poderíamos designar numa gradação crescente por: despolitização, dessacralização, desumanização, reificação. É esta reificação que, num nível ainda mais radical, é objeto do terceiro romance de Robbe-Grillet: *La Jalousie.* O próprio têrmo empregado por Lukács indicava que o desaparecimento de tôda importância e de todo o significado da ação dos indivíduos,[5] sua transformação em "voyeurs", em sêres puramente passivos, eram apenas as manifestações periféricas de um fenômeno fundamental, justamente o da reificação, da transformação de sêres humanos em coisas, ao ponto de cada vez ser mais difícil distingui-los dessas coisas. Ora, é neste nível que Robbe-Grillet analisa a sociedade contemporânea em *La Jalousie.* Êste romance é escrito do ponto de vista de um espectador ciumento, provàvelmente o marido, que vê através do ciúme, o próprio título indicando que neste universo é impossível separar o sentimento do objeto. O conjunto da obra mostra a autonomia crescente dos objetos que constituem a realidade concreta e fora dos quais as realidades e os sentimentos humanos não poderiam ter nenhuma atualidade autônoma. A presença do ciumento é apenas indicada por uma terceira cadeira, por um terceiro corpo.

Várias passagens do romance revelam a impossibilidade de separar do objeto o psíquico, o conhecimento e o sentimento: "É preciso olhar para seu prato vazio, mas usado, para se convencer que ela não deixou de se servir... Agora

5. Um economista moderno constataria o mesmo fenômeno, lembrando que não há mais indivíduos suficientemente importantes na vida econômica para que sua morte seja registrada pela Bôlsa.

o *boy* leva os pratos. Torna-se agora impossível verificar novamente os vestígios no prato de A... — ou sua ausência se ela não se tivesse servido".

O que realmente interessa, mais do que êsses detalhes, é a estrutura de um mundo onde os objetos adquiriram uma realidade própria, autônoma; onde os homens, longe de dominarem êsses objetos, são asimilados por êles e onde os sentimentos só existem na medida em que possam manifestar-se através da reificação.

Enquanto a discussão se referia apenas a êsses três primeiros romances, Robbe-Grillet fazia questão de ressaltar uma diferença importante entre seu mundo romanesco e tôda tentativa marxista de interpretá-lo como uma revolta contra a desumanização. Os marxistas, dizia, tomam uma posição. Eu sou um escritor realista, objetivo; crio um mundo imaginário que não julgo, que não aprovo e nem condeno, mas cuja existência registro como uma realidade essencial.

Aí residia, realmente, a originalidade de Robbe-Grillet, dentro de um desenvolvimento do romance moderno que há muito tempo fazia da reificação o próprio centro da criação artística. Kafka, Sartre, em *La Nausé*, Camus, no *L'Etranger*, ainda mantinham perspectivas humanistas, explícitas ou implícitas, que faziam dêsses livros nítidas obras de ausência. O mundo frio de Robbe-Grillet colocava a constatação da ausência num plano tão distante, num nível implícito, que ela mal ficava visível ao crítico que tentasse encontrar o significado global de seu universo.

Com *Le Labyrinthe*, seu último romance publicado, o julgamento humano penetra pela primeira vez no universo que Robbe-Grillet descreve. A angústia domina da primeira à última página. É o nôvo elemento que se acresce aos temas e meios formais que Robbe-Grillet já tinha descoberto e utilizado nas suas obras anteriores. É nesse sentido que êsse livro tem mais o interêsse de uma etapa, como o nó de uma corrente estendida em direção ao futuro do que pela sua es-

tética pròpriamente dita. Robbe-Grillet, em tôdas as suas obras, tinha-se revelado um escritor demasiadamente radical para contentar-se com uma presença humana restrita à angústia, assunto quase que banal e ao qual êle mal dá um nôvo significado ao inseri-lo no universo vazio de seus romances anteriores. Da mesma forma, na sua recente obra, que é um filme e não um livro, *L'année dernière à Marienbad,* êle acrescentou à angústia sua outra face, aquela única que permite dar à realidade humana sua dimensão global: a esperança. Não é que Robbe-Grillet se tenha tornado otimista nessa obra e, sem dúvida, o otimismo na sociedade atual seria apenas uma mentira fácil e barata, mas mesmo nessa sociedade como em tôdas as outras, quando se coloca o problema da existência humana autêntica, aparece o problema da natureza do tempo individual e histórico. Os três primeiros romances de Robbe-Grillet expressam, entre outras coisas, o caráter reificado de seu universo com a eliminação de todo elemento temporal.

La Jalousie, que é o mais radical, desenrola-se em um presente contínuo, Quatro capítulos em sete começam com a palavra "agora". Uma das formas de introduzir o tempo num mundo intemporal seria, naturalmente, a angústia. Mas, como já dissemos, a sua descrição seria incompleta se não fôsse acompanhada do outro aspecto da vivência temporal, do qual ela é apenas o aspecto negativo, ou seja, a esperança (real e justificável ou ilusória e frustrada). É o tema que passou despercebido para a maioria dos críticos e, como nos romances, não é preciso procurar em grandes profundezas inacessíveis, mas no simples nível da história, tal como ela é imediatamente narrada no *L'année dernière à Marienbad.* O castelo barroco de Marienbad é transposto para o cinema, o mesmo mundo do vazio e da morte onde nada poderia acontecer, onde existem certos jogos que pressupõem a possível derrota do jogador, mas onde certos jogadores sempre ganham e outros sempre perdem (embora êstes não apareçam

no filme)[6] e onde, enfim, dois sêres levantam ainda o problema da esperança. A esperança e a angústia são apenas os dois aspectos subjetivos da realidade cujo aspecto ontológico é o tempo e não apenas em sua dimensão futura, mas em tôdas as suas dimensões e implìcitamente *também no passado*. No nível do bom senso, o problema de saber se alguma coisa tenha acontecido ou não no ano passado é um problema de concordância de índices, de testemunhas e de lembranças; no mundo de Robbe-Grillet, o problema de saber se os dois protagonistas realmente se encontraram ou, se pelo contrário, o que aconteceu em Marienbad no ano passado foi apenas uma série de pseudo-acontecimentos, desprovidos de significado e de temporalidade, semelhantes a todos aquêles que se passam em todos os instantes no castelo, não poderia ser resolvido por nenhuma lembrança e por nenhuma testemunha. Nenhuma fotografia, nem um salto quebrado, nem a lembrança comum de um frio excepcional poderiam ter uma importância decisiva. O fato de que o homem e a mulher tenham ou não se encontrado no ano passado em Marienbad depende apenas do caráter fundado ou ilusório da esperança que ainda existe nas suas consciências e cuja realidade constitui o conteúdo do filme.

Se êles conseguissem não apenas abandonar o castelo, mas encontrar em outro lugar (no filme, o jardim) uma vida autêntica, uma vida onde os homens e os sentimentos humanos podem realmente existir, onde poderia acontecer alguma coisa, aí não haveria dúvida de que se tinham encontrado em Marienbad.

Em caso contrário, nem as fotos nem as testemunhas mais irrefutáveis poderão modificar o fato de não ter havido o encontro. Robbe-Grillet é um escritor muito radical

6. Os jogadores que perdem não são mais do que a contrapartida do que ganha não tendo realidade própria. Nisto Robbe-Grillet teve razão porque aquêles que perdem realmente na vida não podiam entrar no filme sem destruir a sua unidade.

para ignorar que a resposta ao problema do filme não depende apenas da vontade dos dois protagonistas, mas primeiramente da natureza do castelo e da natureza do jardim. É o que os sociólogos descobriram há muito tempo afirmando o caráter *histórico e social* da significação objetiva da *vida afetiva e intelectual dos indivíduos.* Aqui, Robbe-Grillet não é sòmente um grande escritor, mas também (talvez seja a mesma coisa) um escritor de uma perfeita honestidade. A resposta que êle nos dá duas vêzes, no fim e no comêço do filme (embora o espectador que veja o filme pela primeira vez não preste atenção), é inequívoca. Os dois protagonistas fizeram o melhor que os homens podem fazer no interior da sociedade em que vivemos: partiram para um mundo diferente, onde iam buscar a vida, embora não pudessem saber exatamente em que esta consistiria. Êles partiram para o jardim, esperando que êle fôsse um nôvo mundo, um mundo onde os homens pudessem ser êles mesmos; mas nada encontraram, pois o jardim, assim como o castelo, era um cemitério. "O parque neste hotel era uma espécie de jardim à francesa, sem árvores, sem flôres, sem qualquer vegetação... O cascalho, a pedra, o mármore, a linha reta marcavam espaços rígidos, superfícies sem mistério. Parecia, à primeira vista, impossível de se perder... à primeira vista..., ao longo das alamêdas retilíneas, entre as estátuas de gestos congelados e as lajes de granito, onde agora você já se perdia para sempre, na noite tranqüila, só comigo".

A obra de Robbe-Grillet levanta naturalmente vários outros problemas pròpriamente estéticos e que concernem primeiramente às modificações introduzidas pelo conteúdo na forma romanesca. Parece-nos, entretanto, que essa simples análise do conteúdo mais imediato das obras de Nathalie Sarraute e de Robbe-Grillet e do filme dêste último, assim como acabamos de esboçar, já é suficiente para demonstrar que se fôr dado à palavra realismo o sentido da criação de um mundo cuja estrutura é análogo à estrutura essencial da

realidade social, no seio da qual a obra foi escrita, Nathalie Sarraute e Robbe-Grillet estão entre os escritores mais radicalmente realistas da literatura francesa contemporânea.[7]

7. Na mesma linha dessa análise esperamos publicar brevemente estudos relativos aos romances de Claude Ollier e também ao filme *L'Immortelle*, segundo filme de Robbe-Grillet.

NATUREZA, HUMANISMO, TRAGÉDIA*

ALAIN ROBBE-GRILLET

Tradução de Anette Goldberg

A TRAGÉDIA NÃO é senão um meio de recolher a infelicidade humana, de situá-la lògicamente, logo de justificá-la sob a forma de uma necessidade, de uma sabedoria ou de uma purificação: recusar esta recuperação e buscar os meios técnicos de não sucumbir-lhe traiçoeiramente (nada é mais insidioso do que a tragédia) é hoje um empreendimento necessário.

ROLAND BARTHES

Há dois anos, tentando definir a direção de uma pesquisa romanesca ainda hesitante, eu admitia como um ponto conquistado "a destituição dos velhos mitos de profundidade". As vivas reações da crítica quase unânime, as objeções de numerosos leitores, aparentemente de boa-fé, as reservas formuladas por muitos amigos sinceros, mostraram-me que eu estava andando depressa demais. Excetuan-

* Pp. 56-84 de *Pour un Nouveau Roman*, de Alain Robbe-Grillet, publicado na coleção Idées, Ed. Gallimard.

do alguns espíritos engajados por si próprios em pesquisas semelhantes — artísticas, literárias ou filosóficas — ninguém queria admitir que tal afirmação não continha necessàriamente a negação do homem. A finalidade aos velhos mitos se revelava, de fato, bastante tenaz.

Que escritores tão diferentes como François Mauriac e André Rousseau, por exemplo, concordassem em denunciar na descrição exclusiva das superfícies uma mutilação gratuita, uma cegueira de jovem revoltado, uma espécie de desespêro estéril que conduzia à destruição da arte, isto, não obstante, era de se esperar.

Mais inesperada e mais inquietante era a posição — idêntica sob muitos aspectos — de alguns materialistas que se referiam, para julgar meu empreendimento, a "valôres" que pareciam confundir-se com valôres tradicionais do cristianismo. No entanto, não se tratava para êles de um partidarismo confessional. Mas tanto uns como outros apresentavam, de início, a indefectível solidariedade entre nosso espírito e o mundo, traziam a arte de volta à sua função "natural" e tranqüilizante de mediadora; e condenavam-me em nome do humano.

Enfim eu era bem ingênuo, diziam-me, por pretender negar esta profundidade: meus próprios livros só tinham interêsse, só eram legíveis, na medida — aliás controvertida — em que eram, sem o meu conhecimento, a sua expressão.

É evidente que existe apenas um tênue paralelismo entre os três romances que publiquei até agora e minhas visões teóricas sôbre um possível romance futuro. Todos acharão inclusive normal que um livro de duzentas ou trezentas páginas tenha maior complexidade do que um artigo de dez e, também, que seja mais fácil indicar uma nova direção do que segui-la, sem que um fracasso — parcial ou mesmo total — constitua uma prova definitiva do êrro cometido na teoria.

Também é preciso acrescentar que é próprio do humanismo, cristão ou não, *tudo* recuperar, inclusive aquilo que tenta traçar-lhe limites e até recusá-lo no seu todo. É aí que se encontra uma das fôrças mais seguras do seu funcionamento.

Não se trata de querer justificar-me a todo custo: procuro sòmente ver com maior clareza. As tomadas de posição acima citadas ajudam-me de modo notável. Atualmente o que faço é menos refutar os argumentos dêles do que precisar o seu alcance, e, ao mesmo tempo, o que me separa de tais pontos de vista. É sempre inútil iniciar uma polêmica, mas se fôr possível um verdadeiro diálogo é preciso aproveitar a ocasião. E se o diálogo fôr impossível, é importante saber-se o motivo. De qualquer maneira, provàvelmente todos nós dedicamos bastante interêsse a êsses problemas para que valha a pena tornar a falar dêles sem precauções.

Não haveria, então nesse têrmo *humano* que nos atiram na face alguma trapaça? Se não se trata de uma palavra destituída de significado, qual o seu significado exato?

Parece que aquêles que utilizam a tôda hora, aquêles que fazem dela o único critério para qualquer louvor ou qualquer censura, confundem — talvez voluntàriamente — a reflexão precisa (e limitada) sôbre o homem, sua situação no mundo, os fenômenos de sua existência, com certa atmosfera antropocêntrica, vaga, mas envolvendo tôdas as coisas, dando a qualquer coisa sua pretensa *significação,* ou seja, investindo-a de um interior por meio de uma rêde dissimulada de sentimentos e pensamentos. Simplificando a posição de nossos inquisidores, podemos resumi-la em duas frases: se eu digo: "O mundo é o homem", obterei sempre a absolvição, enquanto se digo: "As coisas são as coisas e o homem é apenas o homem", sou logo considerado culpado de crime contra a humanidade.

O crime consiste em afirmar que existe algo no mundo que não é o homem, que não lhe dirige nenhum sinal, que não tem nada em comum com êle. O crime sobretudo, segundo a visão dêles, está em constatar essa separação e essa distância sem tentar sublimá-las.

De outro modo, o que poderia ser uma obra "desumana"? Como, em particular, um romance que coloca em cena um homem, seguindo de página a página cada um de seus passos, descrevendo o que êle faz, o que êle vê ou imagina, poderia ser acusado de afastar-se do homem? E não é o próprio personagem, deixemos bem claro, que está sendo discutido nesse julgamento. Enquanto "personagem", enquanto indivíduo animado por tormentos e paixões, ninguém jamais o acusará de desumano, mesmo se êle fôr um louco sádico e um criminoso — dir-se-ia mesmo o contrário.

Mas eis que o olhar dêsse homem se coloca sôbre as coisas com uma insistência constante: vendo-as, êle recusa apropriar-se delas, recusa manter qualquer entendimento duvidoso, qualquer conivência com elas, não lhes pede nada, não as aprova nem as nega. Êle pode, de passagem, fazer delas o suporte de suas paixões, como de seu olhar... Mas seu olhar se contenta em tomar as medidas das coisas e sua paixão, do mesmo modo, coloca-se na superfície das mesmas sem querer penetrá-las, pois não há nada no interior, sem fingir a menor curiosidade, pois elas não responderiam.

Condenar, em nome do humano, o romance que focaliza tal homem é então adotar o ponto de vista *humanista,* segundo o qual não basta mostrar o homem onde êle se encontra: é preciso ainda proclamar que o homem está em todo lugar. Sob o pretexto de que o homem só pode ter do mundo um conhecimento subjetivo, o humanismo decide escolhê-lo como justificativa para tudo. Verdadeira ponte da alma lançada entre o homem e as coisas, o olhar do humanismo é, antes de mais nada, a garantia de uma solidariedade.

No domínio literário a expressão dessa solidariedade aparece, sobretudo, como a pesquisa das relações analógicas erigida em sistema.

A metáfora, com efeito, não é jamais uma figura inocente. Dizer que o tempo é "caprichoso" ou a montanha "majestosa", falar do "coração" da floresta, de um sol "impiedoso", de uma aldeia "encolhida" no interior do vale, é em certa medida fornecer indicações sôbre as próprias coisas: forma, dimensões, situação etc. Mas a escolha de um vocabulário analógico, embora simples, já faz mais do que apresentar puros aspectos físicos, e o que encontramos em acréscimo não pode absolutamente ser encarado sòmente do ponto de vista literário. A altitude da montanha adquire, queiramos ou não, um significado moral; o calor do sol torna-se resultado de uma vontade... Na quase totalidade da nossa literatura contemporânea, essas analogias antropomórficas repetem-se com demasiada insistência, demasiada coerência, para que não revelem todo um sistema metafísico.

Mais ou menos conscientemente, para os escritores que fazem uso de semelhante terminologia, trata-se apenas de estabelecer uma relação constante entre o universo e o ser que o habita. Assim, os sentimentos do homem parecerão, pouco a pouco, nascer dos seus contatos com o mundo e encontrar neste sua correspondência natural e até expressão.

A metáfora que tem por fim expressar apenas uma comparação sem um significado mais profundo introduz, na realidade, uma comunicação subterrânea, um movimento de simpatia (ou de antipatia) que constitui a sua verdadeira razão de ser. Pois, enquanto comparação, ela é quase sempre inútil, não trazendo nada de nôvo à descrição. Que perderia a aldeia se fôsse sòmente "situada" no interior do vale? A palavra "encolhida" não nos dá nenhuma informação complementar. Em troca, ela transporta o leitor (seguindo o autor) para a suposta alma da aldeia; se aceito a palavra "encolhida", não sou mais espectador, torno-me eu mesmo

a aldeia pelo tempo de duração de uma frase, e o interior do vale funciona como uma cavidade onde quero desaparecer.

Baseando-se nessa adesão, os defensores da metáfora responderão que ela possui uma vantagem: a de tornar sensível um elemento que não o era. Transformado em aldeia, dizem êles, o leitor participa da situação desta, compreendendo-a melhor. Do mesmo modo a montanha: farei com que a vejam melhor escrevendo que ela é majestosa, do que medindo o ângulo aparente que registra sua altitude... E isso é verdade, às vêzes, mas comporta um reverso mais grave: é justamente essa participação que se torna desagradável a partir do momento em que conduz à noção de uma unidade disfarçada.

É preciso mesmo acrescentar que a melhoria do valor descritivo é apenas um *alibi*: os verdadeiros amantes da metáfora visam sòmente impor a idéia de uma comunicação. Se êles não dispusessem do verbo "encolher-se", nem mesmo falariam da posição da aldeia. A altitude da montanha nada seria para êles, se não oferecesse o espetáculo moral da "majestade".

Tal espetáculo, para êles, não fica jamais inteiramente exterior. Implica sempre aproximadamente um dom humano: as coisas ao redor são como as fadas dos contos, cada qual trazendo de presente ao recém-nascido um dos traços do seu caráter futuro. Assim a montanha ter-me-ia, talvez, comunicado em primeiro lugar o sentimento do majestoso — eis o que me insinuam. Êsse sentimento ter-se-ia desenvolvido em mim logo em seguida e, aumentando, teria engendrado outros: magnificência, prestígio, heroísmo, nobreza, orgulho. De minha parte, eu os empregaria para outros objetos, mesmo de porte mais medíocre (falaria de um carvalho orgulhoso, de um vaso com linhas cheias de nobreza...) e o mundo tornar-se-ia o depositário de tôdas as minhas aspira-

ções à grandeza, seria ao mesmo tempo sua imagem e sua justificativa para a eternidade.

O mesmo aconteceria para cada sentimento e nessas trocas incessantes, multiplicadas pelo infinito, eu não saberia mais encontrar a origem de coisa alguma. A majestade se situava, a princípio, em mim ou frente a mim? A própria pergunta perderia o seu sentido. Restaria apenas uma sublime comunhão entre o mundo e eu.

Depois, com o hábito, eu iria fàcilmente muito mais lònge. Uma vez admitido o princípio dessa comunhão, falaria da tristeza de uma paisagem, da indiferença de uma pedra, da fatuidade de um balde de carvão. Essas novas metáforas não mais fornecem informações apreciáveis sôbre os objetos submetidos ao meu exame, mas o mundo das coisas terá sido tão bem contaminado pelo meu espírito que será doravante suscetível de qualquer emoção, de qualquer traço de caráter. Esquecerei que sòmente eu sinto a tristeza ou a solidão; êsses elementos afetivos serão logo considerados como a *realidade profunda* do universo material, a única realidade — seguramente digna de reter a minha atenção.

Trata-se então de muito mais do que descrever nossa consciência servindo-nos das coisas como um material, do mesmo modo como construímos uma cabana com achas de lenha. Confundir dêsse modo minha própria tristeza com a que atribui a uma paisagem, admitir êste elo como não superficial, é reconhecer ao mesmo tempo certa predestinação para minha vida presente: a paisagem existia antes de mim; se é realmente *ela* que está triste, *já* o estava antes de mim, e essa concordância que noto atualmente entre a sua forma e o meu estado de espírito esperava-me muito antes do meu nascimento; essa tristeza sempre me foi destinada...

Vemos a que ponto a idéia de uma *natureza* humana pode estar ligada ao vocabulário analógico. Essa natureza comum a todos os homens, eterna e inalienável, não necessita mais de um Deus para fundamentá-la. É bastante saber que o

Monte Branco me espera no coração dos Alpes desde a era terciária e com êle tôdas as minhas idéias de grandeza e de pureza.

Esta natureza, além disso, não pertence sòmente ao homem, pois constitui a ligação entre seu espírito e as coisas: somos levados a crer numa essência comum a tôda a "criação". O universo e eu temos uma só alma, um só segrêdo.

A crença na natureza revela-se assim como a origem de todo o humanismo no sentido habitual da palavra. E não é efeito de um acaso se a natureza justamente — mineral, vegetal ou animal — encontra-se a princípio carregada de vocabulário antropomórfico. Essa natureza, montanha, mar, deserto, vale, é ao mesmo tempo nosso modêlo e nosso coração. Ela está simultâneamente dentro de nós e frente a nós, não sendo provisória nem contingente. Ela nos petrifica, nos julga e assegura nossa salvação.

Recusar nossa pretensa "natureza" e o vocabulário que perpetua o seu mito, colocar os objetos como puramente exteriores e superficiais não é — como se disse — negar o homem, mas é expulsar a idéia "panantropiaca" contida no humanismo tradicional e provàvelmente em todo o humanismo. No final das contas, trata-se apenas de levar a reivindicação da minha liberdade às suas conseqüências lógicas.

Nada deve ser negligenciado também no trabalho de purificação. Observando mais de perto, percebemos que as analogias antropocêntricas (mentais ou viscerais) não devem ser as únicas a serem discutidas. *Tôdas* as analogias são igualmente perigosas. Talvez as mais perigosas sejam as mais dissimuladas, aquelas onde o homem não é citado.

Tomemos exemplos ao acaso... Encontrar no céu a forma de um cavalo pode ainda fazer parte da simples descrição e não provocar conseqüências. Mas falar do "galope" de uma nuvem, ou de sua "crina" desgrenhada, já não é tão inocente. Pois se uma nuvem (ou uma onda, ou uma colina) possui uma crina, se mais longe a crina de um garanhão

"lança flechas", se a flecha... etc... o leitor de tais imagens sairá do universo das formas para encontrar-se mergulhando num universo de significados... Entre a onda e o cavalo êle será estimulado a conceber uma profundidade indivisível, arrebatamento, orgulho, poder, selvageria... A idéia de uma natureza leva infalìvelmente à de uma natureza comum a tôdas as coisas, ou seja, *superior*. A idéia de uma interioridade conduz sempre à de uma superação.

E a tarefa se estende pouco a pouco: do arco ao cavalo, do cavalo à onda — e da onda ao amor. A natureza comum, uma vez mais, não poderá ser senão a eterna resposta à *única pergunta* de nossa civilização greco-cristã; a esfinge está diante de mim, interroga-me, não tenho nem mesmo que tentar compreender os têrmos do enigma que ela me propõe, há apenas uma resposta possível, uma única resposta para tudo: o homem.

Pois bem, não. Existem *perguntas* e *respostas*. O homem é sòmente, segundo seu próprio ponto de vista, a única testemunha. O homem olha o mundo e o mundo não lhe devolve o seu olhar. O homem vê as coisas e percebe agora que pode escapar simultâneamente ao pacto metafísico outrora firmado em seu nome, à servidão e ao mêdo. Que êle pode..., que êle *poderá*, pelo menos, um dia.

Nem por isso êle nega qualquer contato com o mundo, aceitando, pelo contrário, utilizá-lo para fins materiais; um utensílio enquanto utensílio não tem nunca profundidade; um utensílio é completamente forma e matéria — e finalidade.

O homem toma seu martelo (ou uma pedra que escolheu) e bate uma estaca que êle quer enterrar. Enquanto assim utilizado, o martelo ou a pedra não é senão forma e matéria; seu pêso e suas duas extremidades. O homem, em seguida, repousa o instrumento diante de si; não sendo mais necessário, o martelo é apenas uma coisa no meio das coisas: fora de seu uso, êle não tem significação.

Essa ausência de significação, o homem de hoje (ou de amanhã) não encara mais como uma falta, nem como um dilaceramento. Frente a tal vazio êle não sente nenhuma vertigem, seu coração não precisa mais de um abismo para se alojar.

Pois se êle recusa a comunhão, recusa também a tragédia.

A tragédia pode ser definida aqui como uma tentativa de recuperação da distância que existe entre o homem e as coisas, enquanto valor nôvo; seria em resumo uma prova onde a vitória consistiria em ser vencido. A tragédia aparece como a última invenção do humanismo que visa não deixar nada escapar: já que o acôrdo entre o homem e as coisas terminou por ser denunciado, o humanismo salva seu império instaurando logo uma nova forma de solidariedade, onde o próprio divórcio se torna um caminho importante para a redenção. É ainda uma quase-comunhão, mas *dolorosa,* perpètuamente em xeque e sempre reconsiderada, cuja eficácia é proporcional ao caráter inacessível. É um *avêsso*, uma armadilha e uma falsificação.

Podemos ver até que ponto êsse tipo de união é pervertido: em lugar de ser a busca de um bem, ela é desta vez a bênção de um mal. A infelicidade, o fracasso, a solidão, a culpa, a loucura, são os acidentes da nossa existência que os humanistas gostariam de nos fazer acolher como as melhores garantias da salvação. Acolher, não aceitar: trata-se de alimentá-los à nossa custa apesar de continuar lutando contra êles. Pois a tragédia não comporta nem aceitação real nem recusa verdadeira. Ela é a sublimação de uma diferença.

Tracemos, a título de exemplo, o funcionamento da "solidão". Chamo. Ninguém responde. Em lugar de concluir que não há ninguém — o que poderia ser uma constatação pura e simples, datada e localizada no espaço e no tempo — decido agir como se houvesse alguém que por uma razão ou por outra não responde. O silêncio que segue meu apêlo

não é mais, desde então, um *verdadeiro* silêncio; êle se encontra carregado de um conteúdo, de uma profundidade, de uma alma — que me reenvia logo à minha. A distância entre meu grito, para meus próprios ouvidos, e o interlocutor mudo (talvez surdo) ao qual êle se dirige, torna-se uma angústia, minha esperança e meu desespêro, um sentido para minha vida. Nada mais contará para mim contudo além dêsse falso vazio e os problemas que êle me apresenta. Devo continuar chamando? Devo gritar mais alto? Devo pronunciar outras palavras? Tento de nôvo... Depressa, compreendo que ningém responderá, mas a presença invisível que continuo a criar por meio de meu apêlo me obrigam a lançar meu grito infeliz no silêncio para sempre. Logo o som que êle devolve começa a me atordoar. Como que enfeitiçado chamo de nôvo... ainda uma vez. Minha solidão exacerbada transforma-se no fim, para minha consciência alienada, numa necessidade superior, promessa de meu resgate. E sou obrigado, para que isso se realize, a continuar gritando até a morte por nada.

Segundo o processo habitual, minha solidão não é mais agora um dado acidental momentâneo de minha existência. Ela faz parte de mim, do mundo interior, de todos os homens: é a nossa natureza, uma vez mais. E uma solidão para sempre.

Em todo lugar onde existe uma distância, uma separação, um desdobramento, um desnível, há a possibilidade de senti-los como sofrimento, depois de elevar êsse sofrimento à altura de uma sublime necessidade. Caminho em direção a uma transcendência metafísica; essa pseudonecessidade é também a porta fechada a qualquer futuro realista. A tragédia, se hoje nos consola, impede qualquer conquista mais sólida para amanhã. Sob a aparência de um movimento pertétuo, ela congela o universo numa maldição surda e contínua. Não se trata mais de procurar qualquer remédio para

nossa infelicidade, do momento em que ela visa fazer-nos amá-la.

Estamos na presença de uma posição dúbia do humanismo contemporâneo, que nos pode enganar. O esfôrço de recuperação não mais se colocando sôbre as próprias coisas, poderíamos crer à primeira vista que a ruptura entre as mesmas e o homem está de todo consumada. Mas logo percebemos que não é nada disso: dá no mesmo que o acôrdo seja concluído com as coisas ou com o afastamento delas: a "ponte da alma" subsiste entre elas e nós; ela sairia antes reforçada da operação.

Eis por que o pensamento trágico nunca visa suprimir as distâncias, pelo contrário, êle as multiplica à vontade. Distância entre o homem e os outros homens, distância entre o homem e êle próprio, entre o homem e o mundo, entre o mundo e o próprio mundo, nada fica intacto: tudo se despedaça, quebra, cinde-se, desloca-se. No interior dos objetos mais homogêneos como das situações mais ambíguas aparece uma espécie de distância secreta. Mas é precisamente uma *distância interior,* uma falsa distância, que constitui na realidade um caminho aberto, ou seja, já uma reconciliação.

Tudo está contaminado. No entanto parece que o domínio eleito pela tragédia é o "romanesco"... Desde as amantes que se tornam boas irmãs até os policiais — *gangsters* passando por todos os criminosos torturados, as prostitutas de alma pura, os justos constrangidos à injustiça pela sua consciência, os sádicos pelo amor, os dementes pela lógica, o bom "personagem" de romance deve ser ambíguo. A intriga será tanto mais "humana" quanto ela fôr mais equívoca. Por fim, o livro inteiro será tanto mais verdadeiro quanto êle contiver maior número de contradições.

É fácil o escárnio, mas é mais difícil a libertação do condicionamento à tragédia impôsto por nossa civilização mental. Podemos mesmo dizer que a negação das idéias de natureza e de predestinação nos leva primeiramente à tragé-

dia. Não há obra importante na literatura contemporânea que não contenha ao mesmo tempo a afirmação da nossa liberdade e o germe "trágico" do seu abandono. Duas grandes obras, pelo menos, nas últimas décadas nos ofereceram duas novas formas de cumplicidade fatal: o absurdo e a náusea.

Albert Camus, como se sabe, chamou de absurdo o abismo intransponível existente entre o homem e o mundo, entre as aspirações do espírito humano e a incapacidade do mundo de satisfazê-las. O absurdo não estaria no homem nem nas coisas, mas na impossibilidade de estabelecer entre êles outra relação que não de "étrangeté".

Todos os leitores notaram, não obstante, que o herói de *L'Etranger* mantinha com o mundo uma conivência obscura feita de ódio e de fascinação. As relações dêste homem com os objetos que o cercam não são nada inocentes: o absurdo traz constantemente a decepção, a fuga, a revolta. Não é exagêro pretender que são exatamente as coisas que terminam por conduzir êste homem ao crime: o sol, o mar, a areia brilhante, a faca reluzente, a fonte entre os rochedos, o revólver... Como sempre, entre essas coisas, o principal papel é desempenhado pela Natureza.

Inclusive o livro não é escrito numa linguagem assim tão despojada como as primeiras páginas podem deixar crer. Sòzinhos, com efeito, os objetos já carregados de um conteúdo humano flagrante, são neutralizados com cuidado e devido a *razões morais* (assim o caixão da velha mãe do qual nos são descritos os parafusos, a forma e a profundidade).

Ao lado disso descobrimos cada vez mais numerosas, à medida que se aproxima o momento do assassinato, as metáforas clássicas mais reveladoras, ressaltando o homem ou subentendidas por sua onipresença: o campo está "farto de sol", a noite é "como uma treva melancólica", o caminho intransitável deixa ver a "carne brilhante" do alcatrão, a terra é "côr de sangue"; o sol é uma "chuva obcecante", seu

reflexo sôbre uma concha é "uma espada de luz", o dia "lançou a âncora num oceano de metal fervente", sem contar a "respiração das ondas preguiçosas", a "proa sonolenta", o mar que "arqueja" e os "címbalos do sol"...

A cena capital do romance nos apresenta a imagem perfeita de uma solidariedade dolorosa: o sol implacável é sempre "o mesmo" e o seu reflexo sôbre a lâmina do punhal que o árabe segura "atinge" o herói em plena face e "revolve" seus olhos; a sua mão crispa-se no revólver, êle quer "sacudir" o sol, êle atira quatro vêzes. "E era" — diz êle — "como quatro golpes rápidos que eu descarregasse sôbre a porta da infelicidade".

O absurdo é então uma forma de humanismo trágico. Não é uma constatação de distância entre o homem e as coisas. É um conflito de amor que conduz ao crime passional. O mundo é acusado de cúmplice do assassinato.

Quando Sartre escreve (em "Situations I") que *L'Etranger* "recusa o antropomorfismo", êle nos dá como o mostram as citações precedentes uma visão incompleta da obra. Sartre provàvelmente notou essas passagens, mas pensa que Camus, "infiel a seus princípios, faz poesia". Não poderíamos dizer antes que essas metáforas são justamente a explicação do livro? Camus não recusa o antropomorfismo, mas serve-se dêle com economia e sutileza, para lhe dar maior consistência.

Tudo está de acôrdo desde que se trate no final das contas, como Sartre observa, de nos expor, segundo a expressão de Pascal, "a miséria natural de nossa condição".

Que nos propõe então *La Nausée?* Evidentemente, trata-se das relações com o mundo estritamente viscerais, afastando qualquer esfôrço de descrição (declarada inútil) em benefício de uma intimidade duvidosa, aliás apresentada como ilusória, mas à qual o narrador não se imagina capaz de

resistir. O importante a seus olhos seria mesmo ceder o mais possível, a fim de chegar à consciência de si próprio.

É significativo que as três primeiras percepções registradas no início do livro passem tôdas pelo sentido do tato e não pela visão. Os três objetos que provocam a revelação são com efeito, respectivamente, o seixo na praia, o trinco de uma porta, a mão do Autodidata. De cada uma das vêzes, é o contato físico com a mão do narrador que provoca nêle o choque. Sabemos que o tato constitui na vida corrente uma sensação muito mais *íntima* do que o olhar; ninguém tem mêdo de contrair uma moléstia contagiosa pela simples visão de um doente. O cheiro já é mais suspeito: implica uma penetração do corpo pela coisa estranha. O próprio domínio da visão comporta diferentes qualidades de apreensão: uma forma, por exemplo, será geralmente mais segura do que uma côr que muda de acôrdo com a iluminação, com o fundo que a acompanha, com o jeito que a considera.

Assim, não ficamos espantados ao constatar que os olhos de Roquentin, o herói de *La Nausée*, são mais atraídos pelas côres — em particular pelos tons menos nítidos — do que pelas linhas, quando não é o tato que provoca nêle a depressão. Lembramo-nos da importância adquirida desde o início do livro pelos suspensórios do primo Adolfo, que se destacam com dificuldade do azul da camisa: são "côr de malva... escondidos no azul, mas trata-se de falsa humildade... como se tendo partido para tornarem-se violeta, tivessem parado no caminho sem abandonar suas pretensões". Temos vontade de dizer-lhes: "Vamos, tornem-se violeta e não falemos mais no assunto". Mas não, êles ficam em suspenso, obstinados pelo esfôrço inacabado. Às vêzes, o azul que os cerca desliza sôbre êles encobrindo-os completamente: fico um instante sem vê-los. Mas é apenas uma onda; logo o azul empalidece em alguns lugares e vejo reaparecer ilhotas de malva hesitante, que se alargam, juntam-se e reconstituem os suspensórios". E o leitor continuará a ignorar a

sua forma. Mas, adiante, no jardim público, a grande raiz do castanheiro termina por concentrar todo o seu absurdo e sua hipocrisia na côr negra: "Negra? Senti a palavra que se desinchava, que se esvaziava do significado com rapidez extraordinária. Negra? A raiz *não era negra,* não era negro o que havia sôbre êste pedaço de madeira... mas antes o esfôrço confuso para imaginar o negro, de alguém que nunca o teria visto, que não saberia parar, que teria imaginado um ser ambíguo através das côres: E o próprio Roquentin comenta: as côres, os sabores, os odôres, nunca eram verdadeiros, jamais, simplesmente êles mesmos e nada mais que êles mesmos".

De fato, as côres lhe proporcionam sensações análogas às do tato: são para êle um apêlo logo seguido de uma fuga, depois, ainda um apêlo etc., é um contato falso acompanhado de impressões inomináveis exigindo uma adesão e recusando-a ao mesmo tempo. A côr tem o mesmo efeito sôbre os olhos que a presença física sôbre a palma da mão: manifesta antes de tudo uma "personalidade" indiscreta (e ambígua, bem entendido) do objeto, uma espécie de insistência vergonhosa que é também lamentação, despeito e denegação. "Os objetos... êles me tocam, é insuportável. Tenho mêdo de entrar em contao com êles, como se fôssem animais vivos". A côr é mutável, logo ela *vive,* eis o que Roquentin descobriu: as coisas são vivas, *como êle próprio.*

Os sons lhe parecem igualmente adulterados (excetuando os de músicas, que não *existem*). Restaria a percepção visual das linhas, mas sentimos que Roquentin evita fixar-se a elas. No entanto, êle recusa por sua vez êste último refúgio da coincidência com êle próprio: as únicas linhas que coincidem exatamente são as linhas geométricas, o círculo por exemplo, "mas o círculo também não existe".

E estamos ainda desta vez num universo inteiramente *tragificado;* fascinação do desdobramento, solidariedade com as coisas *porque* elas trazem em si a própria negação, resgate

(significando aqui acesso à consciência) pela própria impossibilidade de realizar um acôrdo verdadeiro, ou seja, recuperação final de tôdas as distâncias, de todos os fracassos, de tôdas as solidões, de tôdas as contradições.

Também a analogia é a única maneira de descrição encarada sèriamente por Roquentin. Frente à caixa de papelão do seu tinteiro, êle conclui sôbre a inutilidade da geometria nesse domínio: dizer que ela é um paralelepípedo é não dizer nada "sôbre ela". Pelo contrário, êle nos fala do *verdadeiro* mar que "desliza" sob uma fina película verde feita para "enganar" as pessoas, compara a claridade "fria" do sol a um "julgamento sem indulgência", nota a "agonia feliz" de uma fonte, o banco de um bonde é para êle um "asno morto" que flutua a deriva, sua pelugem vermelha tem "milhares de pequenas patas", a mão do Autodidata é um "gordo verme" branco etc. Cada objeto poderia ser citado, pois êles são todos voluntàriamente apresentados dêsse modo. O mais acentuado é a raiz do castanheiro, que se torna sucessivamente "unha negra", "couro cozido", "bolor", "serpente morta", "serra de abutre", "pata grossa", "pele de foca" etc., até a náusea.

Sem querer limitar o livro a êsse ponto de vista particular (embora importante), podemos dizer que a existência aí se caracteriza pela presença de distâncias interiores e que a náusea é uma inclinação visceral que o homem sente por essas distâncias. O "sorriso cúmplice das coisas" termina num ricto: "todos os objetos que me cercavam eram feitos da mesma matéria que eu, de uma espécie de terrível sofrimento".

Mas o celibato triste de Roquentin, seu amor perdido, sua vida "estragada", o destino lúgubre e risível do Autodidata, tôda essa maldição do mundo terrestre, não estamos nós incitados, nessas condições, a levá-los à altura de uma necessidade superior? Onde está então a liberdade? Desde que aquêles que não quiserem essa maldição são ameaçados da condenação moral suprema: êles serão "crápulas". Tudo se

passa então como se Sartre — que no entanto não pode ser acusado de essencialismo — tivesse nesse livro, pelo menos, levado ao mais alto grau as idéias de *natureza* e *tragédia.* Uma vez mais, lutar contra essas idéias de início apenas conferiu-lhes novas fôrças.

Mergulhado na *profundidade* das coisas o homem termina por não mais percebê-las, sua função logo se limita a sentir, em seu nome, impressões e desejos — totalmente humanizados. "Numa palavra, trata-se menos de observar o seixo do que de instalar-se em seu coração e ver o mundo com os seus olhos..." é a propósito de Francis Ponge que Sartre escreve essas palavras. A Roquentin de *La Nausée* êle fazia dizer: "Eu era a raiz do castanheiro". As duas posições se relacionam entre si: trata-se, nos dois casos, de pensar "com as coisas" e não *sôbre elas.*

Ponge, com efeito, também não se preocupa absolutamente em descrever. Êle sabe muito bem que seus textos não prestariam nenhum auxílio ao futuro arqueólogo que procuraria descobrir o que poderiam ter sido, em nossa civilização futura, um cigarro ou uma vela. Sem a prática cotidiana que tem dêsses objetos, as frases de Ponge que lhes concernem são apenas belos poemas herméticos.

Por outro lado, temos que o cêsto está "aturdido" por se encontrar numa posição "incômoda"; que as árvores na primavera "se orgulham de ser tôlas" e "soltam um vômito de verde" e que a borboleta "vinga sua longa humilhação amorfa de lagarta".

Será isso, na verdade, tomar o "partido" das coisas e representá-las a partir do seu próprio ponto de vista? Ponge não pode, evidentemente, enganar-se a êsse ponto. O antropomorfismo abertamente psicológico e moral que êle não cessa de praticar não pode ter por objetivo, pelo contrário, senão o estabelecimento de uma ordem humana, geral e absoluta. Afirmar que êle fala *para* as coisas, *com* elas, no

coração delas, torna-se nessas condições negar a sua realidade, a sua presença opaca: neste universo formado de coisas, elas são para o homem apenas espelhos que lhe devolvem perpètuamente sua própria imagem; tranqüilas, domesticadas, elas observam o homem com o olhar dêle.

Tal *reflexão,* vinda de Ponge, não é gratuita, bem entendido. Êste movimento de vaivém entre o homem e seus diferentes aspectos naturais é o de uma consciência ativa, preocupada em compreender-se e reformar-se. Ao longo de suas páginas sutis, a menor pedra, o menor pedaço de madeira lhe dá lições sem cessar, expressa-o e julga-o ao mesmo tempo, ensina-lhe um progresso a realizar. Assim, a contemplação do mundo é para o homem um aprendizado permanente da vida, da felicidade, da sabedoria e da morte.

E então, por fim, uma reconciliação definitiva e sorridente que nos é proposta aqui. Novamente encontramos a afirmação humanista: o mundo é o homem. Mas a que preço! Pois se abandonamos o ponto de vista moral do aperfeiçoamento, o *particularismo em relação às coisas,* não nos resta mais nenhuma ajuda. E se, em particular, preferimos a liberdade à sabedoria, somos obrigados a quebrar todos êsses espelhos dispostos com arte por Francis Ponge, para encontrar os objetos duros e secos que no final estão indomados e tão estranhos quanto antes.

François Mauriac que, dizia êle, tinha lido outrora *Le Cageot* de Francis Ponge, sob a recomendação de Jean Paulhan, deve ter conservado pouco dêsse texto na memória, quando denominou técnica do *Cageot* a descrição dos objetos preconizada em meus próprios escritos. Ou então eu me expressei muito mal.

Descrever as coisas, com efeito, é deliberadamente colocar-se no exterior, frente a elas. Não se trata mais de apropriar-se delas nem de transportar algo sôbre elas. Apresentadas no início, como *não sendo o homem,* elas ficam constantemente fora de alcance e não são no final nem compre-

endidas dentro de uma aliança natural nem recuperadas por um sofrimento. Limitar-se à descrição é evidentemente recusar tôdas as outras maneiras de aproximação do objeto: a simpatia como irrealista, a tragédia como alienante, a compreensão como pertencente apenas ao domínio da ciência.

Certamente não podemos negligenciar êsse último ponto de vista. A ciência é o único meio honesto do qual o homem dispõe para tirar partido do mundo que o cerca, mas é um partido material; por mais desinteressada que seja, ela se justifica apenas pelo estabelecimento, mais cedo ou mais tarde, de técnicas utilizadas. A literatura visa a outros fins. Sòmente a ciência, em troca, pode pretender conhecer o *interior das coisas*. A interioridade do seixo, da árvore ou do caramujo, que nos oferece Francis Ponge, escarnece da ciência, bem entendido (e muito mais do que Sartre parece pensar); também ela não representa o que existe dentro *dessas* coisas, mas o que o homem aí pode introduzir do seu espírito. Tendo observado comportamentos com maior ou menor rigor, essas aparências lhe inspiram analogias humanas e Ponge põe-se a falar do homem, sempre do homem, apoiando-se sôbre as coisas com uma mão negligente. Pouco lhe importa que o caramujo não "coma" terra ou que a função clorofiliana seja uma absorção e não uma "exalação" de gás carbônico; seu ôlho é tão desenvolto quanto as recordações de história natural. O único critério é a verdade do sentimento expresso no nível dessas imagens, do sentimento humano, evidentemente, e da natureza que é a natureza de tôdas as coisas.

A Mineralogia, a Botânica ou a Zoologia, pelo contrário, buscam o *conhecimento* das texturas (internas e externas) de sua organização, do seu funcionamento e da sua gênese. Mas, fora de seu domínio, essas disciplinas não servem para nada mais senão para um enriquecimento abstrato da nossa inteligência. O mundo em tôrno de nós torna-se uma superfície lisa, sem significação, sem alma, sem valôres, sôbre a qual não temos mais nenhum poder. Como o operário que

largou o martelo do qual não mais necessita, nós nos encontramos novamente *em face das coisas.*

Descrever essa superfície é apenas isso: constituir essa exterioridade e essa independência. Provàvelmente não tenho mais a dizer "sôbre" a caixa do meu tinteiro do que "com" ela, se escrevo que é um paralelepípedo, não tenho a pretensão de tirar-lhe qualquer essência, tenho ainda menos o projeto de libertá-la ao leitor, para que sua imaginação dela se apodere e a enfeite de colorações múltiplas; desejaria antes impedi-lo.

As críticas mais correntes feitas a tais informações geométricas — "Isto não fala ao espírito", "Uma fotografia ou um esbôço linear mostrariam melhor a forma", etc. — são críticas insólitas: como não pensei nelas primeiro? Também, trata-se de coisa bem diferente. A fotografia ou o desenho visam apenas reproduzir o objeto, sendo bem sucedidos na medida em que podem dar lugar a interpretações tão numerosas (e aos mesmos erros) quanto o modêlo. A descrição formal, pelo contrário, é antes de tudo uma limitação: quando ela diz "paralelepípedo" sabe que não atinge nada além disso, mas corta sumàriamente ao mesmo tempo qualquer possibilidade de procurá-lo.

Registrar a distância entre o objeto e eu, e as distâncias próprias do objeto (suas distâncias *exteriores*, ou seja, suas medidas) e as distâncias dos objetos entre êles, e ainda insistir sôbre o fato de que são *sòmente distâncias* (e não despedaçamentos), isso vem estabelecer que as coisas lá estão, não sendo nada mais do que coisas, cada uma limitada a si. O problema não é mais escolher entre um acôrdo feliz e uma solidariedade infeliz. Existe doravante recusa de qualquer *cumplicidade.*

Há então, primeiramente, recusa do vocabulário analógico e do humanismo tradicional, recusa ao mesmo tempo da idéia de tragédia e de qualquer outra idéia que conduza à crença numa natureza profunda e superior do homem e das

coisas (e dos dois juntos), recusa enfim de qualquer ordem preestabelecida.

A visão logo aparece nessa perspectiva como o sentido privilegiado e, particularmente, a visão aplicada aos contornos (mais que às côres, aos brilhos ou às transparências). A descrição óptica é com efeito aquela que opera mais fàcilmente a fixação das distâncias: o olhar querendo continuar simplesmente um olhar, deixa as coisas nos seus respectivos lugares.

Mas êle comporta também seus riscos. Pousando de improviso sôbre um detalhe, êle o isola, extrai-o, tenta levá-lo adiante, constata seu fracasso, obstina-se, não consegue mais retirá-lo de vez nem colocá-lo de volta no lugar, a relação de "absurdo" não está longe. Ou então é a contemplação que se fortalece a tal ponto que tudo começa a vacilar, a mexer-se, a fundir-se... então a "fascinação" começa, e a "náusea".

No entanto êsses riscos são os menores e o próprio Sartre reconheceu o poder purificador do olhar. Perturbado por um contato, por uma impressão tátil suspeita, Roquentin baixa os olhos até sua mão: "O seixo era chato, sêco de um lado, úmido e enlameado do outro. Eu o segurava pelas extremidades com os dedos muito afastados, para evitar sujar-me". Êle não compreende mais o que o emocionou igualmente um pouco mais tarde, na hora de entrar em seu quarto: "Parei precipitadamente porque sentia na minha mão um objeto frio que retinha minha atenção por uma espécie de personalidade. Abri a mão e olhei: segurava simplesmente o trinco da porta". Em seguida Roquentin ataca as côres e o ôlho não consegue mais exercer sua ação purificadora: o tronco negro *não passava*, ficava dentro dos meus olhos como um pedaço muito grande fica atravessado na garganta. "Eu não podia aceitá-lo nem recusá-lo". Já havia acontecido a "malva" dos suspensórios e a transparência turva da garrafa de cerveja.

É preciso que trabalhemos com os meios disponíveis. O olhar continua apesar de tudo a nossa melhor arma, sobretudo se êle se fixa sòmente nas linhas. Quanto à sua "subjetividade" — principal argumento da oposição — que subtrai ela ao seu valor? Evidentemente, não se pode tratar, de qualquer maneira, senão do mundo tal como *meu ponto de vista* o orienta; não conhecerei outro jamais. A subjetividade relativa do meu olhar serve-me precisamente para definir *minha situação no mundo.* Evito simplesmente contribuir para fazer dessa situação uma servidão.

Assim Roquentin pensa que "a visão é uma invenção abstrata, uma idéia limpa, simplificada, uma idéia de homem", ela fica contudo entre o mundo e eu como a operação mais eficaz.

Pois é de eficácia que tratamos aqui. Medir as distâncias, entre o que está separado sem pesar inútil, sem ódio, sem desespêro, deve permitir a identificação do que não está, do que é *um*, desde que é falso que tudo seja ambíguo — falso ou pelo menos provisório. Provisório para o que é humano, eis a nossa esperança. Falso, já então, para o que é das coisas: uma vez justificadas, não conduzem senão a elas próprias, sem falha onde possamos escorregar, sem temor.

Uma interrogação persiste: é possível escapar à tragédia?

Atualmente seu império abrange todos os meus sentimentos e pensamentos, condicionando-me de alto a baixo. Meu corpo pode estar satisfeito, meu coração contente, mas minha consciência continua infeliz. Asseguro que essa infelicidade está *situada* no espaço e no tempo como qualquer infelicidade, qualquer coisa neste mundo. Asseguro que o homem um dia se libertará disso. Mas não possuo nenhuma prova dêsse futuro. Para mim também é um desafio. "O homem é um animal doente", escrevia Unamuno em *O Sentimento Trágico da Vida,* o desafio consiste em pensar que

podemos curá-lo e que neste caso tornar-se-ia impossível fechá-lo no seu mal. Não tenho nada a perder. Êsse desafio, em qualquer caso, é o único razoável.

Eu disse que não possuía nenhuma prova. No entanto, é-me fácil perceber que a *tragificação* sistemática do universo onde vivo é freqüentemente o resultado de uma vontade deliberada. Isso é suficiente para lançar a dúvida sôbre qualquer proposição que tenda a colocar a tragédia como natural e definitiva. Ora, desde o momento em que a dúvida apareceu, nada posso fazer senão procurar mais longe.

Essa luta, dir-me-ão, é justamente a ilusão trágica por excelência: querer combater a idéia de tragédia já é sucumbir a ela; e é tão natural tomar os objetos como refúgio... Talvez. Mas talvez não. E neste caso...

COMPOSTO E IMPRESSO POR
SEDEGRA SOCIEDADE EDITÔRA E GRÁFICA LTDA.
RUA MATIPÓ, 101/115 — TEL.: 261-8160 — RIO-GB